

Tilburg University

Een boek om in te wonen

Hoeven, E.J.

Publication date:
2015

Document Version
Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in Tilburg University Research Portal](#)

Citation for published version (APA):
Hoeven, E. J. (2015). *Een boek om in te wonen: De verhaalcultuur na Auschwitz*. [, Tilburg University]. Uitgeverij Verloren.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LIESBETH
HOEVEN



EEN

BOEK

OM IN TE WONEN

DE VERHAAL-
CULTUUR NA
AUSCHWITZ

Een boek om in te wonen

Hope: the following page
Do not close the book
I have turned all the pages of the book without finding hope
Perhaps hope is the book

Edmond Jabès (1912-1991)

Een boek om in te wonen

De verhaalcultuur na Auschwitz

Proefschrift ter verkrijging van de graad van doctor
aan Tilburg University
op gezag van de rector magnificus, prof.dr. Ph. Eijlander,
in het openbaar te verdedigen ten overstaan van een
door het college voor promoties aangewezen commissie
in de aula van de Universiteit

op woensdag 21 januari 2015 om 16.15 uur

door

ELISABETH JOHANNA HOEVEN

geboren op 30 mei 1982 te Tilburg

Promotores: prof.dr. E.P.N.M Borgman
 prof.dr. M.A.C. de Haardt

Overige leden van de Promotiecommissie:
 prof.dr. A.J.A. Bijsterveld
 prof.dr. J.E.J.M. van Heijst
 prof.dr. O.M. Heynders
 dr. M.J.A. van den Brandt

Afbeeldingen op het omslag (voor- en achterzijde):

© Frank Halmans, 'De lange nacht', 2006. Bewerkte boeken op planchet, 25 x 30 x 25 cm.
Collectie Heden, Den Haag. Foto Jeannette Schols

Dit proefschrift is tevens verschenen als handelsuitgave.

HET ISBN van de handelsuitgave is 978-90-8704-491-6.

© 2015 Liesbeth Hoeven & Uitgeverij Verloren
Torenlaan 25, 1211 JA Hilversum
www.verloren.nl

Omslagontwerp: Frederike Bouten, Utrecht

Typografie: Rombus, Hilversum

Druk: Wilco, Amersfoort

Brochage: Van der Perk, Groot-Ammers

No part of this book may be reproduced in any form without written permission from the publisher.

Inhoud

Proloog	
Een verhaal op zoek naar een verteller	9
I Inleiding	
Vrijheid verwerkelijken	13
Narrativiteit	13
Cultural studies	15
Master narratives	16
Counterstories	17
Narratieve dynamiek	18
Herinneringscultuur	20
Opzet van deze studie	21
2 Narratieve dynamiek	
De verhaalcultuur na Auschwitz	27
Inleiding	27
Exclusivisme	27
Pluralisme	30
Inclusivistisch pluralisme	31
Ontologisch pluralisme	34
Conclusie	38
3 Master narrative	
‘Nooit meer Auschwitz’	39
Inleiding	39
Ervaringshorizon	41
Het persoonlijke wordt publiek	42
Geen voorstelling van te maken	48
Het kwaad krijgt een gezicht	54
Gered uit de vergetelheid	61
Presentistische verwachtingshorizon	69
Conclusie	75

4	Counterstories	77
	Inleiding	77
4.1	ETHISCHE VERBEELDING	
	ART SPIEGELMAN: EEN VERHAAL UIT BEELDEN	80
	Inleiding	80
	Intieme journalistiek	82
	Dierenmetafoor	83
	Waarden in conflict	85
	Postmemory	87
	Fotografisch realisme	89
	Stiltescène	90
	Beeldvertalen	92
	Frame na frame	93
	Close reading	95
	Closure	130
	Conclusie	132
4.2	AUTHENTIEKE ERVARING	
	ANNE FRANK: EEN PLAATS EN EEN VERHAAL	133
	Inleiding	133
	Erfgoedtoerisme	134
	Ogenschijnlijke stad	137
	Een gids	139
	Buiten is het oorlog	142
	Excursie naar het kamp	145
	Parodie op een hotelfolder	147
	Op doorreis	151
	Thuiskomst	153
	Van schuilplaats tot museum	155
	Toevluchtsoord	167
	Conclusie	169
4.3	TRAUMAVERVERWERKING	
	CHARLOTTE SALOMON: EEN TIJDLOOS VERHAAL	171
	Inleiding	171
	Cultureel trauma	173
	Chronologische tijd	176
	Autobiografie	185
	Tijd en identiteit	188
	Expressieve tijd	192
	Afscheid	195
	Een vacuüm	199

Dood of leven	201
Reflectieve tijd	204
Artworking	206
Conclusie	208
4.4 PUBLIEK AUTEURSCAP	
Jochen Gerz: EEN VERHAAL OVER TAAL	210
Inleiding	210
Conceptkunst	212
Esthetiek en politiek	218
Papierloze werkplaats	221
Carte blanche	223
Voortalg bewustzijn	225
Visuele poëzie	227
Inscripties in steen	229
Onzichtbaarheid 'lezen'	234
Handschrift	237
Toekomst schrijven	242
Conclusie	248
 Conlusie van Counterstories	 250
5 Conclusie	
Hoop bewaren	253
Inleiding	253
'Hope: the following page'	255
'Do not close the book'	258
'I have turned all the pages of the book without finding hope'	262
'Perhaps hope is the book'	266
Een boek om in te wonen	275
 Epiloog	
Een boek met een open einde	277
 Bijlage	279
Verantwoording bij 4.1 over Art Spiegelman	279
Verantwoording bij 4.2 over Anne Frank	279
Verantwoording bij 4.3 over Charlotte Salomon	280
Verantwoording bij 4.4 over Jochen Gerz	280

Literatuur	281
Samenvatting	297
Summary	300
Woord van dank	303
Namenregister	305

Proloog

Een verhaal op zoek naar een verteller

‘Vrijheid geef je door’. Het Nationaal Comité 4 en 5 mei stelde dit thema voor het eerst centraal in haar campagne van 2012. Al ruim een kwart eeuw geeft deze organisatie, namens de Nederlandse regering, invulling aan het herdenken en vieren van vrijheid in ons land. ‘Mijn wens bij dit jubileum is heel eenvoudig dat we samen de fakkel van de vrijheid verder dragen en de verhalen die daarbij horen, blijven vertellen’, aldus premier Mark Rutte in de jubileumuitgave *Breekbare dagen* van het herdenkingscomité.¹

Neem het verhaal van Odd Nansen en Thomas Buergenthal. De twee ontmoeten elkaar in 1945 in de ziekenbarak van een concentratiekamp. Ze wisselen verhalen uit, leren van elkaar hoe te kunnen spreken over wat zij verlangen en waarvan zij dromen. ‘Je moet leren lezen en schrijven en tekeningen maken’, zegt de volwassen Nansen tegen de tienjarige Buergenthal. Wat de twee in het kamp bij elkaar wakker roepen, zet zich na de oorlog voort in een praktische inzet voor de rechten van de mens.

Als Joodse jongen belandt Thomas Buergenthal in Sachsenhausen, een kamp in Noord-Duitsland. Het is het eindpunt van de beruchte Dodenmars vanuit Auschwitz in de strenge winter van 1944. Tsjechen gooien brood vanaf bruggen de trein in. Dit zorgt ervoor dat Thomas en sommigen van zijn medegevangenen de barre tocht, een reis van meer dan tien dagen zonder voedsel, overleven. Als ze door Oranienburg naar het kampterrein lopen, gooien kinderen onderweg met stenen. Thomas herinnert zich de opluchting bij het zien van de ingang van het kamp. Hij herinnert zich zijn kampervaringen, maar zij verstoorden niet de voortgang van zijn leven. Hij heeft geluk gehad, zo schrijft hij in zijn memoires.

Met ernstig bevroren voeten komt Thomas Buergenthal vrijwel direct na aankomst in het kamp in de ziekenboeg terecht. De mensen in witte jassen maken hem angstig. Een opname in deze barak betekent in de regel een directe gang naar de gaskamers, zo heeft hij in Auschwitz geleerd. Het herstel na de operatie, waarbij twee van zijn tenen geamputeerd worden, verloopt voorspoedig. Het lopen met krukken gaat hem goed af. Graag gelooft Thomas het verhaal van de artsen en verpleegsters

¹ M. Rutte, ‘Voorwoord’, in Nationaal Comité 4 en 5 mei, *Breekbare dagen. 4 en 5 Mei door de jaren heen*, Amsterdam 2012, 9. Het Nationaal Comité 4 en 5 mei kiest jaarlijks een thema dat als rode draad door de activiteiten op 4 en 5 mei loopt. In 2014 is ervoor gekozen om het jaarthema van 2012 en de slogan ‘Vrijheid geef je door’ te blijven gebruiken.

die hem vertellen dat zijn tenen weer zullen aangroeien – kinderen krijgen tenslotte toch ook nieuwe tanden wanneer zij hun melktanden verliezen.

‘Ik heb je nooit kunnen vergeten Tommy’, schrijft Odd Nansen in herinnering aan zijn tijd in Sachsenhausen. Deze Noorse architect was in het kamp beland vanwege verzetsactiviteiten. Daar ontmoet hij de jongen. ‘Stel je een engel van Rafael voor. Ja, zo zag hij eruit! Je vraagt je onwillekeurig af of het kussen achter zijn rug niet stiekem toch twee vleugeltjes zijn!’ Het gezicht van Thomas verradt niets van de gruwelijkheden die hij gezien moet hebben, noch van het gemis van zijn ouders die hij uit het oog verloren is. Grote, grijsbruine ogen. Een open blik, een glimlach. Alleen zijn handen zijn nerveus. Ze wapperen beide alle kanten op. Over het laken, over de bladzijden van een boek, over zijn gezicht en weer terug naar zijn kussensloop. Handen als de vleugels van een vogeltje – van een engel die de tragedie in de ogen gekeken heeft.

De man – meneer Nansen voor Thomas – blijft voor de eerste maal stilstaan bij het bed van de jongen na een bezoek aan een van zijn Noorse vrienden verderop in de zaal. Hoe heet je, wat heeft je hier gebracht, doet je voet pijn? Een paar dagen later komt hij terug. Met koekjes, een prentenboek en een potlood. ‘Hij klonk heel erg als mijn vader toen hij bleef volhouden dat de Duitsers de oorlog binnenkort zouden verliezen, dat ik naar school zou gaan met andere kinderen, zou leren lezen en schrijven en herenigd zou worden met mijn ouders’, schrijft Thomas Buergenthal in zijn memoires. Hij kijkt uit naar de bezoeken van meneer Nansen in de ziekenbarak – het *Revier* – en niet alleen vanwege het speel- en snoepgoed dat hij voor hem meebrengt. Met hem kan Thomas praten over de tijd die aanbreekt als de oorlog voorbij is.

Hun wegen scheiden zich. Odd Nansen wordt nog vóór de bevrijding met zijn kameraden in veiligheid gebracht in Zweden en spoedig herenigd met zijn vrouw en kinderen in Noorwegen. Vóór vertrek uit het kamp laat hij Thomas Buergenthal zijn thuisadres in Noorwegen uit het hoofd leren: ‘schrijf me als de oorlog voorbij is’. Thomas blijft achter, overleeft de oorlog, maar vergeet het adres.

In 1948 woont Thomas met zijn moeder in Duitsland. Een Noorse soldaat brengt een kist gevuld met levensmiddelen, ingezameld door Noorse schoolkinderen, vergezeld van een dagboek en een brief afkomstig van Odd Nansen. ‘Dit alles klinkt als een sprookje te midden van de rampspoed in de wereld’, schrijft hij aan Thomas. Het bericht dat de jongen de oorlog overleefd heeft, herenigd is met zijn moeder en contact met hem gezocht heeft, vervult Odd Nansen volgens de brief met ‘grote vreugde’. Lees mijn dagboek jongen, ‘dan zal je beter begrijpen waarom jij en je lot van groot belang voor me zijn’. Hij had de jongen na de oorlog overal gezocht, ja zelfs zijn dagboek dat hij bijgehouden had in het kamp ‘in levendige herinnering’ aan hem opgedragen. Thomas Buergenthal was, buiten zijn eigen weten om, in Noorwegen beroemd geraakt – het drielijks dagboek van Odd Nansen, ge-

titeld *Fra Dag til Dag*, was in dit land een bestseller geworden.² De jongen hoorde via een Duits nieuwsblad over het bestaan en succes van het dagboek. Met kinderlijke naïviteit adresseerde hij een brief aan ‘Herr Odd Nansen, Noorwegen’. De brief kwam, ongeadresseerd, tegen alle verwachting in aan. De kist met levensmiddelen was het antwoord.

Twee mensen hebben in het kamp bij elkaar op een kritiek moment het verlangen naar vrijheid gewekt en wakker gehouden. Het heeft effect gehad. Thomas Buergenthal (1934) profileert zich na de oorlog als voorvechter van de internationale mensenrechten en wordt rechter bij het Internationaal Gerechtshof in Den Haag. In zijn autobiografie *Ein Glückskind* memoreert hij hoe hij twee getto’s en de kampen Auschwitz en Sachsenhausen overleefde.³ Hij vertelt over zijn ontmoeting met Odd Nansen (1901-1973), die zich na de bevrijding inzet voor de rechten van het kind en medeoprichter is van UNICEF.

In 1970 verschijnt in Noorwegen het boek *Tommy*, waarin Odd Nansen de ervaringen van Thomas Buergenthal verhaalt zoals hij deze, na hun hereniging, aan hem heeft verteld.⁴ Thomas Buergenthal krijgt halverwege de jaren 1980 een Engelse vertaling van dit boek van zijn studenten, als cadeau bij zijn afscheid van de George Washington-universiteit in Washington D.C. Dankzij degenen die hij heeft opgeleid, kan hij zijn eigen verhaal lezen. Het boek van Nansen wordt het uitgangspunt voor zijn memoires.

‘Het leven is als een verhaal op zoek naar een verteller’, schrijft de Franse filosoof Paul Ricoeur (1913-2005) in zijn discours over herinnering en narrativiteit.⁵ Thomas Buergenthal en Odd Nansen laten zien wat er kan gebeuren als mensen voor elkaar zo’n verteller worden. Dan geven de verhalen vrijheid door en schepenen toekomst.

² O. Nansen, *Fra Dag til Dag*, Oslo 1946 (Engelse vert.: *From Day to Day*, New York 1949).

³ T. Buergenthal, *Ein Glückskind*, Frankfurt am Main 2007 (Engelse vert.: *A Lucky Child. A Memoir of Surviving Auschwitz as a Young Boy*, New York 2009/Nederlandse vert.: *Een gelukskind. Van Auschwitz tot het Hooggerechtshof*, Amsterdam 2007).

⁴ O. Nansen, *Tommy. En Sannferdig Fortelling*, Oslo 1970.

⁵ Zie P. Ricoeur, ‘Life. A Story in Search of a Narrator’, in M. Valdés (ed.), *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination*, New York (et al.) 1991, 425-437. Vgl. G. Widdershoven, ‘The Story of Life. Hermeneutic Perspectives on the Relationship between Narrative and Life History’, in R. Josselson; A. Lieblich (eds), *The Narrative Study of Lives I*, Newbury Park (et al.) 1993, 1-20.

I Inleiding

Vrijheid verwerklijken

Vrijheid geven we door via het vertellen van verhalen. In de talloze studies die de afgelopen decennia verschenen zijn over de herinneringscultuur en over de herinnering aan de Shoah in het bijzonder, stuiten vakwetenschappers steeds op hetzelfde probleem. Naarmate de tijd verstrijkt, zijn er steeds minder onder ons die zich de verhalen over de vervolging en vernietiging tot in detail kunnen herinneren. Brengt het dreigende verlies van verhalen zoals die van Thomas Buergenthal en Odd Nansen, de toekomst van onze herinneringscultuur – en daarmee onze vrijheid – in gevaar? Ja, zo luidt het gangbare antwoord. De enige manier om weerstand te bieden aan deze culturele achteruitgang, zo wordt gedacht, is het aangaan van een strijd tegen de vergetelheid. In de inleiding van deze studie introduceer ik een alternatieve benaderingswijze van de herinneringscultuur. Vanuit de zogenoemde *cultural studies* presenteer ik een heuristisch model dat uitgaat van een ‘narratieve dynamiek’. Dit model, dat de herinneringscultuur als een onuitputtelijke bron van verhalen veronderstelt, vormt het uitgangspunt voor de opzet van deze studie.

Narrativiteit

‘Innombrables sont les récits du monde’ – Talloos zijn de verhalen in de wereld. Met deze zin opent de Franse filosoof en literatuurcriticus Roland Barthes (1915-1980) zijn inleiding op de structuuranalyse van verhalen.¹ Wij weten ons omgeven door verhalen. Verhalen bestaan, zo schrijft Barthes, ‘in een fenomenale verscheidenheid van genres, die zelf verspreid zijn over verschillende substanties, alsof de mens elke materie geschikt vindt om er zijn verhalen aan toe te vertrouwen’. Het verhaal, zo spitst hij toe, ‘kan worden gedragen door de gearticuleerde, geschreven of gesproken taal, door het statische of bewegende beeld, door het gebaar en door een geordende vermenging van al deze substanties’. Het is aanwezig ‘in de mythe, de legende, de fabel, het sprookje, de novelle, het epos, de geschiedenis, de tragedie, het drama, de komedie, de pantomime, het schilderij (...), het gebrandschilderde raam, de film, de strip, de gemengde berichten, de gesprekken’. In deze verscheidenheid aan vormen treft men het verhaal aan ‘op alle plaatsen en altijd, in elke sa-

1 R. Barthes, ‘Introduction à l’analyse structurale des récits’, in *Communications* 8 (1966), 1-28. Citaten hierna uit: R. Barthes, ‘Inleiding in de structurele analyse van het verhaal’, in *Versus* 2 (1984), 12-45, spec.

menleving; het verhaal begint met de geschiedenis van de mensheid zelf; er bestaat geen volk – en dat heeft ook nooit en zal ook nooit bestaan – zonder verhalen'. Barthes positioneert het verhaal kortom als een verbindingspunt in de samenleving: verhalen zijn internationaal, transhistorisch, transcultureel – 'het verhaal is er', zo besluit hij, 'zoals het leven'.

In de afgelopen decennia heeft het verhaal binnen de mens- en cultuurwetenschappen een belangrijke plaats verworven.² Dat geldt niet alleen voor de literaire wetenschap die zich traditioneel bezighoudt met het bestuderen van verhalen, voor de historische wetenschap waarin een belangrijke rol is weggelegd voor het vertellen van verhalen en voor de kunstwetenschap waarin de reflectie op het verbeelden van verhalen centraal staat. De 'narratieve wending',³ zoals wijsgerig antropoloog Jos de Mul deze toenemende aandacht voor de rol van verhalen in het leven van de mens en diens cultuuruitingen duidt, heeft evenzeer de theologie, de culturele antropologie, de rechtswetenschap, de economie en de psychologie beïnvloed.⁴

'De vraag naar het wezen van verhalen', zo vat de Amerikaanse historicus Hayden White het gedeelde wetenschappelijke belang van het verhaal samen, 'nodigt uit tot een reflectie op het wezen van de cultuur en misschien zelfs op het wezen van het mens-zijn'.⁵ Deze omschrijving, waarmee White aandacht vraagt voor de cultuurwetenschappelijke betekenis van verhalen, is karakteristiek voor het heuristisch model dat ik in deze inleiding zal introduceren en definiëren als een 'narratieve dynamiek'. Aan de basis van een narratieve dynamiek ligt de vooronderstelling dat we de werkelijkheid waarnemen via de vele verhalen die ons omringen. Tegelijkertijd beïnvloedt deze werkelijkheidswaarneming de vormgeving van ons mens- en wereldbeeld. Anders gezegd: verhalen ontsluiten én scheppen de leefwereld waartoe we ons verhouden, de cultuur waarin wij onszelf verstaan en waarvan wij deel uitmaken. In deze studie staat het verhaal centraal als onderwerp van *cultural studies*.⁶ Ik licht de theoretische beginselen van deze onderzoeksstroming in de volgende paragraaf nader toe.

2 Een overzicht van deze ontwikkeling bieden F. Ankersmit e.a. (red.), *Op verhaal komen. Over narrativiteit in de mens- en cultuurwetenschappen*, Kampen 1990; C. Nash (ed.), *Narrative in Culture. The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy, and Literature*, London/New York 1999.

3 Voor een introductie van het begrip 'narrativiteit' zie M. Bal, *De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie*, Muiderberg 1990.

4 J. de Mul, 'Het verhalende zelf. Over persoonlijke en narratieve identiteit', in M. Verkerk (red.), *Filosofie, ethiek en praktijk. Liber amicorum voor Koo van der Wal*, Rotterdam 2000, 201-215, spec. 201.

5 H. White, 'The Value of Narrativity in the Representation of Reality', in *Critical Inquiry* 7 (1980) 1, 5-27, spec. 5.

6 Voor een introductie in *cultural studies* zie C. Barker, *Cultural Studies. Theory and Practice*, London (et al.) 2008; C. Rojek, *Cultural Studies*, Cambridge (et al.) 2007. *Cultural studies* heeft zich laten inspireren door Marxistische ideeën over cultuur en zich in het bijzonder laten beïnvloeden door het werk van de Italiaanse Marxist Antonio Gramsci (1891-1937), de Engelse historicus Raymond Williams (1921-1988) en de *Frankfurter Schule*: een groep geëngageerde wetenschappers die zich bezig hielden met de ontwikkeling van een maatschappijkritische theorie – een 'praktische filosofie' – in het naoorlogse Duitsland.

Cultural studies

Cultural studies heeft in de afgelopen drie decennia een opmars beleefd. Deze interdisciplinaire onderzoeksstroming, die zijn institutionele oorsprong vond in de vroege jaren zestig in Groot-Brittannië, richt zich op de kritische analyse van een cultuur en van de verschijnselen die er deel van uitmaken. *Cultural theorist* Stuart Hall,⁷ die in de geschiedenis bekend staat als een van de belangrijkste vertegenwoordigers van *cultural studies*, definieert het begrip ‘cultuur’ als volgt:

Cultuur heeft op de eerste plaats betrekking op de productie en de uitwisseling van betekenis (...) tussen leden van een gemeenschap of groep. (...) We geven dingen betekenis door de wijze waarop we ze representeren – door de woorden die we ervoor gebruiken, de verhalen die we erover vertellen, de beelden die we ervan maken, de emoties die we ermee associëren, de manieren waarop we ze classificeren en conceptualiseren en de waarden die we eraan toekennen.⁸

Cultural studies analyseert cultuurverschijnselen specifiek vanuit de historische en sociale context waarin betekenis ontstaat, wordt verbeeld en uitgewisseld. Het onderzoek binnen deze discipline is meestal normatief geladen vanwege de aandacht die *cultural studies* heeft voor de sociale machtsverhoudingen die aan culturele praktijken ten grondslag liggen. Zo beschrijft *cultural studies*, vanuit haar emancipatorische claim een kritische maatschappijtheorie te ontwikkelen, hoe mensen met een specifieke identiteit worden onderdrukt en uitgesloten door bepaalde culturele praktijken. Bij de beschrijving van dergelijke in- en uitsluitingsmechanismen laat *cultural studies* zich leiden door de normatieve idee dat men gemarginaliseerde groepen een stem moet geven.⁹ Het uitsluiten van mensen en hun culturele praktijken leidt volgens *cultural studies* tot het uitsluiten van culturele betekenis. Het mens- en wereldbeeld dat als zodanig ontstaat, doet mensen, gebeurtenissen en hun verhouding tot ideeën en maatschappelijke structuren tekort en draagt het risico in zich, vormen van marginalisering te legitimeren.

Cultural studies gaat er, in de lijn van het denken van de Franse filosoof Michel Foucault (1926-1984), daarom van uit dat mensen van wie de identiteit onderdrukt is, weerstand kunnen bieden aan bestaande machtsverhoudingen en aan de ideologieën die een vorm van onrechtvaardigheid in stand houden.¹⁰ Een verhaalcultuur is een van de praktijken waarin deze machtsverhoudingen ontstaan en van waaruit de strijd om de erkenning van de identiteit van gemarginaliseerde groepen gevoerd

7 Stuart Hall leidde sinds het eind van de jaren zestig het aan de universiteit van Birmingham opgerichte *Centre for Contemporary Cultural Studies* (1964-2002). Voor een introductie van zijn werk zie S. Hall, ‘Cultural Studies. Two Paradigms’, in *Media, Culture and Society* 2 (1980), 57-72. Voor reflecties op de bijdrage van Hall aan de ontwikkeling van *cultural studies* zie D. Morley; K.-H. Chen, *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, London (et al.) 1996.

8 S. Hall, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London (et al.) 1997, 2-3.

9 R. Gabriëls, ‘Een wereld zonder toevluchtsoord. Over de “Frankfurter Schule” en “Cultural Studies”’, in J. Baetens; G. Verstraete (red.), *Cultural studies. Een inleiding*, Nijmegen 2002, 37-54, spec. 49-50.

10 Zie met name M. Foucault, *Breekbare vrijheid. Teksten en interviews*, Amsterdam 2004.

kan worden. Voor de theoretische uitwerking van dit idee sluit ik me aan bij de Amerikaanse filosofe Hilde Lindemann Nelson. In haar boek *Damaged Identities. Narrative Repair* onderscheidt zij twee typen verhalen die in een cultuur circuleren, namelijk de zogenoemde *master narratives* en *counterstories*.¹¹ Beide verhaaltypen worden nu eerst nader omschreven. Vervolgens geef ik aan hoe het theoretische kader dat Lindemann Nelson aanreikt, zich verhoudt tot het specifieke onderwerp van deze studie: de verhaalcultuur zoals deze vorm en betekenis krijgt in herinnering aan de Tweede Wereldoorlog in het algemeen – en aan Auschwitz in het bijzonder.

Master narratives

‘Master narratives’ worden door Lindemann Nelson omschreven als de in onze cultuur circulerende verhalen die voorzien in een overkoepelende en gemeenschappelijke visie op de samenleving.¹² Master narratives belichamen een collectief gedragen mens- en wereldbeeld. Ze zijn archetypisch, bestaan uit zogenaamde *stock plots* en herkenbare karaktertypen. We gebruiken deze verhalen niet alleen om onze ervaring betekenis te geven maar ook om ons handelen te rechtvaardigen. Als bewaarplaats van gedeelde normen oefenen master narratives een zekere autoriteit uit over onze morele verbeelding en spelen zij een rol in de ontwikkeling van onze morele intuïtie.¹³

Een master narrative *kan* een culturele praktijk van onderdrukking creëren, zo suggereert Lindemann Nelson, wanneer het verhaal wordt vertegenwoordigd door een machtssysteem: ‘een sociale structuur die interacties tussen mensen kan beïnvloeden’.¹⁴ Een extreme uitwerking van een dergelijk machtssysteem vinden we bij samenlevingen die zijn ingericht als dictatuur. Het nationaalsocialisme in Duitsland onder Hitler (1933–1945) en het communisme in de Sovjet-Unie onder Stalin (1928–1953) zijn voorbeelden van een cultuur waarin de heersende ideologie van een totalitair regime gepresenteerd wordt als enige uitweg naar een betere toekomst.¹⁵ Lindemann Nelson beschrijft hoe machtssystemen die een dergelijke vorm van *moral agency* claimen, leiden tot de uitsluiting van sociale groepen en specifiek tot de schending van hun ‘identiteit’ – tot de beschadiging van het beeld dat zij van zichzelf hebben en van het beeld dat de ander van hen heeft.¹⁶

Het verband tussen identiteit en *agency* vormt een ernstig probleem wanneer de leden van een bepaalde groep, door toedoen van een corrupt machtssysteem, gedwongen worden de moreel degraderende identiteiten aan te nemen die dit systeem vereist. Deze op-

11 H. Lindemann Nelson, *Damaged Identities. Narrative Repair*, Ithaca/London 2001.

12 H. Lindemann Nelson, *Damaged Identities*, 6.

13 H. Lindemann Nelson, *Damaged Identities*, 6.

14 De definitie van ‘machtssystemen’ is ontleend aan J. Wiersinga, ‘De ontwikkeling van staten en andere machtssystemen. Een hypothese’, in *Leidschrift* 13 (1998), 103–114, spec. 104.

15 Vgl. H. Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, New York (et al.) 1951.

16 H. Lindemann Nelson, *Damaged Identities*, 6.

gelegde identiteiten scheppen verwachtingen over hoe groepsleden zich dienen te gedragen, waarvan ze op de hoogte zijn, aan wie ze verantwoording verschuldigd zijn en wat anderen van hen mogen eisen.¹⁷

Marginalisering van sociale groepen leidt volgens Lindemann Nelson enerzijds tot een beperking van hun ontwikkelingsmogelijkheden (*deprivation of opportunity*) en anderzijds tot een vertekend zelfbewustzijn (*infiltrated consciousness*).¹⁸ Het is de vraag hoe deze in dubbele zin geschonden identiteit kan worden hersteld. Het antwoord op deze vraag ligt besloten in de tweede verhaalvorm die Lindemann Nelson in haar studie onderscheidt: de 'counterstory'.

Counterstories

Identiteiten die narratief geconstrueerd zijn en narratief beschadigd, zo claimt Lindemann Nelson in haar boek, kunnen narratief gerepareerd worden.¹⁹ Deze stellingname leidt ons naar een omschrijving van het tweede type verhaal dat in een cultuur vertegenwoordigd wordt: de counterstory. Lindemann Nelson introduceert de counterstory als een analytisch instrument om de beschadigde identiteit van een sociale groep, zoals deze door toedoen van een onderdrukkend master narrative ontstaat, te herstellen. 'Counterstories', zo definieert zij,

zijn een deelverzameling van verhalen die tot een nieuw begrip leiden van een persoon of een sociale groep. Het zijn verhalen die mensen moreel herdefiniëren. Zij worden ontwikkeld met het uitdrukkelijke doel weerstand te bieden aan een onderdrukkend master narrative en deze te ondermijnen. Gewoonlijk ontwikkelen zij zich door het uitlichten van de details die het master narrative heeft genegeerd of gebagatelliseerd. Door uitvergroting en correctie wordt het master narrative moreel geheroriënteerd. Hierdoor wordt het voor de verteller van de counterstory mogelijk, positie in te nemen tegen de gangbare interpretatie en conclusie van het master narrative. Counterstories spelen in op een onderdrukkende maar gemeenschappelijk gedeelde morele norm en trachten die te veranderen. Daarmee verwerpen zij de veronderstelling dat mensen met een bepaalde groepsidentiteit achtergesteld moeten worden bij anderen, of de toegang ontzegd moet blijven tot persoonlijke en maatschappelijke goederen. Zij zijn, kortom, een narratieve act van verzet.²⁰

Het pleidooi dat Lindemann Nelson in haar boek houdt voor de ontwikkeling van een counterstory, roept een tweetal vragen op. Beide vragen scherpen de narratieve theorie van deze filosoof aan en spitsen haar in het kader van de hier voorliggende studie toe. De eerste vraag heeft te maken met het doel van de narratieve dynamiek die Lindemann Nelson in een cultuur veronderstelt, de tweede vraag met het probleemveld waartoe de narratieve dynamiek zich verhoudt.

17 H. Lindemann Nelson, *Damaged Identities*, xii.

18 H. Lindemann Nelson, *Damaged Identities*, xii.

19 H. Lindemann Nelson, *Damaged Identities*, xii, 186-188.

20 H. Lindemann Nelson, *Damaged Identities*, 8.

Narratieve dynamiek

Een narratieve dynamiek wordt, in het licht van de theorie van Lindemann Nelson, in stand gehouden door de opeenvolging van én interactie tussen de in een cultuur aanwezige master narratives en counterstories. Het doel van deze dynamiek ligt in het verlengde van het criterium dat Lindemann Nelson opstelt voor een ‘good counterstory’. Volgens Lindemann Nelson is een counterstory geslaagd als een sociaal gemarginaliseerde groep bevrijd wordt van een onderdrukkend master narrative.²¹ Doorslaggevend is of de leden van deze groep de vrijheid van moreel handelen (*moral agency*) verwerven, herwinnen of uitbreiden.²² De reikwijdte van de counterstory is, kortom, gelimiteerd: bevrijding is weggelegd voor een beperkte sociale groep. Het gaat Lindemann Nelson niet om de vraag wat de ontwikkeling van een counterstory en de emancipatorische claim die eraan ten grondslag ligt, betekent voor de narratieve identiteit van een samenleving als geheel. Het vinden van een passend antwoord op deze vraag is wat het narratief dynamische onderzoeksmodel dat aan de basis ligt van deze studie tot doel heeft. Waar Lindemann Nelson deze vraag in zekere zin beantwoordt met de stellingname *dat* een succesvolle counterstory binnen een cultuur uit zal groeien tot een master narrative,²³ zal ik onderzoeken *of* deze narratieve wending ons een weg vooruit wijst en – hieraan voorafgaand – beschrijven wat de narratieve basisstructuur van een samenleving betekent voor ons begrip van culturele identiteit en gemeenschapsvorming. In dit kader is het van belang, aandacht te hebben voor het historisch perspectief van een counterstory.

Dit brengt mij tot het tweede opvallende punt in het werk van Lindemann Nelson: zij situeert de opkomst van de counterstory niet in een historische maar in een sociale context. In deze benadering biedt de counterstory geen treffende oplossing voor het identiteitsprobleem waar wij ons in de huidige cultuur voor gesteld weten. Dit probleem is in de lijn van de these van Lindemann Nelson weliswaar samen te vatten als een gebrek aan sociale cohesie, maar ligt verankerd in het feit dat de nationaal-historische identiteit van onze cultuur niet langer in samenhang kan voorzien. Het nwo programma ‘Culturele dynamiek’ (2007-2013) stelt dit probleem scherp. De samenleving, zo verklaart historicus Willem Frijhoff in de betreffende programmanotitie, heeft onder invloed van multiculturalisme en globalisering in toenemende mate een pluriform karakter gekregen. Zij biedt onderdak aan een diversiteit aan sociale groepen en bewaart daarmee een breed spectrum aan verhalen en geschiedenissen. De traditionele parameters van het nationaal geheugen, van nationaal burgerschap en nationale cultuur fungeren in de samenleving niet meer als een verbindingspunt. De zoektocht naar een transnationale culturele identiteit, waarin gevestigde en nieuwe sociale groepen zich in hun uniciteit er-

21 H. Lindemann Nelson, *Damaged Identities*, 183-186.

22 H. Lindemann Nelson, *Damaged Identities*, 150.

23 H. Lindemann Nelson, *Damaged Identities*, 157.

kend en vertegenwoordigd voelen, wint aan urgentie.²⁴

De Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek onderschrijft in dit verband indirect de rol die is weggelegd voor *cultural studies*. Deze discipline dient het inzicht in de expliciet *dynamische* rol van erfgoed en het verleden te vergroten:

(Het) integratieprobleem ligt verankerd in een historisch perspectief: het (beleefd dan wel verbeeld) verleden speelt bij elke groep een sturende rol als factor en motor van cultuur en identiteit. Gebrek aan inzicht in de rol daarvan fnuikt de ontwikkeling van cultuur en samenleving. Maar verleden en erfgoed mogen de cultuur niet fixeren: cultuur is praxis zowel als zingeving, en dus *per se* dynamisch. De groepsidentiteit, van welke groep ook, met inbegrip die van de gevestigden, moet telkens weer door allen worden hervonden en verbeeld, in daadwerkelijke interactie met de andere groepen.²⁵

Ik vat de twee genoemde aandachtspunten, die ik zojuist signaleerde in reflectie op de narratieve theorie van Lindemann Nelson, samen. Lindemann Nelson pleit in haar boek voor een narratieve dynamiek die in stand wordt gehouden door de master narratives en counterstories die in een cultuur circuleren. De narratieve dynamiek van een cultuur biedt weerstand aan het denken en handelen in termen van in- en uitsluiting. Wanneer we afstand nemen van deze zogeheten ‘dualistische uitsluitingsmechanismen’, veronderstellen we echter ook dat het verwerkelijken van vrijheid niet is voorbehouden aan een bepaalde – en daarmee beperkte – sociale groep. De ontwikkeling van een counterstory is, zo concludeer ik in aanvulling op de theorie van Lindemann Nelson, op een nog nader te definiëren manier van betekenis voor de samenleving als geheel. In dit verband is het van belang onze aandacht voor de sociale context van een verhaalcultuur te verrijken met een historisch perspectief.

In mijn onderzoekshypothese zijn beide kritiekpunten op de narratieve theorie van Lindemann Nelson verwerkt. Sinds de Tweede Wereldoorlog is er wereldwijd geen dag geweest zonder oorlog of gewapend conflict; zonder onderdrukking van de vrijheid. We hebben ons in die zin te verhouden tot een verleden dat niet voorbij wil gaan.²⁶ In deze studie werk ik de hypothese uit dat het ideaal van een samenleving waarin vrijheid tot wet wordt, concreet betekenis krijgt vanuit *de herinnering* aan een samenleving waarin onderdrukking, marginalisering en uitsluiting heers-

²⁴ Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO), ‘Culturele dynamiek. Programmanotitie (2007-2013)’, Den Haag 2007, 1-21, spec. 3-4. Beschikbaar via: <<http://www.nwo.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

²⁵ H. Lindemann Nelson, *Damaged Identities*, 4.

²⁶ ‘Het verleden dat niet voorbij wil gaan’: onder deze titel schreef de Duitse historicus Ernst Nolte op 6 juni 1986 in de *Frankfurter Allgemeine Zeitung* een artikel dat de aanleiding zou vormen voor een twee jaar durende *Historikerstreit* in Duitsland. Historici gingen publiek met elkaar in debat over de oorsprong en plaats van de *Shoah* in de geschiedschrijving; E. Nolte, ‘Die Vergangenheit, die nicht vergehen will’, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6 juni 1986. Voor een introductie in de *Historikerstreit* zie P. Dassen; T. Nijhuis (red.), *Gegijzeld door het verleden. Controverses in Duitsland van de Historikerstreit tot het Sloterdijk-debat*, Amsterdam 2001; S. Kailitz (Hg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. “Der Historikerstreit” und die Deutsche Geschichtspolitik*, Wiesbaden 2008.

ten. Ik meen dat de samenleving toekomst heeft als we het ideaal dat zij impliceert – het verwerkelijken van vrijheid – steeds weer verbeelden vanuit de geschiedenis en de verhalen die zij bewaart. In de volgende paragraaf licht ik deze hypothese toe aan de hand van het positioneringsvraagstuk van deze studie.

Herinneringscultuur

Dit onderzoek is exploratief van aard. Eigen aan deze vorm van onderzoek is dat het vertrekt vanuit een vooronderstelling over een bepaalde samenhang, zonder dat vooraf duidelijk is hoe deze samenhang er feitelijk uitziet. Op basis van de zojuist beschreven hypothese wil ik inzicht verwerven in wat het voor de toekomst van onze samenleving betekent, wanneer we de verhaalcultuur verstaan als ‘een cultuur van herinnering’.

In de jaren negentig omschreven Duitse onderzoekers van de universiteit in Giessen *Erinnerungskultur* als een proces waarin sociale en culturele componenten invloed hebben op het collectieve geheugen. Het begrip herinneringscultuur verschaft inzicht in de wijze waarop een bepaalde groep mensen terugkijkt op het verleden in het algemeen en op het eigen verleden in het bijzonder.²⁷ Bij het ontlenen van zin en betekenis aan het bestaan zijn mensen afhankelijk van een beeld van de geschiedenis waarvan zij zelf deel uitmaken. Een historische herinnering werkt volgens historicus Ed Jonker als een oriëntatiepunt in de samenleving. Het ‘verschaft identiteit, is sociaal en politiek werkzaam en draagt bij aan de handelingsbekwaamheid en doelgerichtheid van het maatschappelijk leven’.²⁸

De herinnering aan het verleden ordent het bestaan niet alleen, maar geeft er ook richting aan. Jonker spreekt in dit verband over de historische herinnering als cultuurgoed. Dit cultuurgoed is *collectief*, zo stelt Jonker, omdat de vorming van een geschiedbeeld een groepsactiviteit betreft. Bovendien is dit cultuurgoed *duurzaam*, omdat een collectief gedragen historische wereldbeeld niet zomaar verdwijnt wanneer de biologische dragers van de herinnering sterven. De historische herinnering blijft immers bewaard in tradities, rituelen, verhalen, gebouwen en kunstobjecten. Daarnaast wordt de geschiedenis via onze geschiedschrijving voorzien van een chronologie en van een narratieve structuur. De ordening van de historische herinnering als cultuurgoed geschiedt volgens Jonker dan ook in de vorm van een verhaal, dat in twee richtingen generatie-overstijgend is. ‘Het geschiedverhaal strekt zich in de tijd naar achteren uit, het verleden in, maar het is ook toekomstgericht.

²⁷ A. Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart 2011², 36 e.v. De Duitse Egyptoloog en cultuurwetenschapper Jan Assmann introduceerde het begrip ‘herinneringscultuur’ begin jaren negentig maar pleitte voor het gebruik van een vergelijkbaar begrip, namelijk het ‘cultureel geheugen’. Zie J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, 29-86, spec. 29-34.

²⁸ E. Jonker, ‘De betrekkelijkheid van het moderne historisch besef’, in *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 111 (1996), 30-46, spec. 32.

Heden, verleden en toekomst worden in één begrijpelijk en zinvol chronologisch raamwerk gevat'.²⁹

De theorie van Jonker stelt met betrekking tot de positionering van deze studie een tweetal zaken scherp. Op de eerste plaats wordt duidelijk waarom het van belang is *de verhaalcultuur* te identificeren als een *cultuur van herinnering*. De historische herinnering vervult een prominente rol in de samenleving, daarover bestaat consensus. Het stelt ons in staat de werkelijkheid te interpreteren en onze positie ten aanzien van de werkelijkheid te bepalen. Bij gebrek aan deze vorm van oriëntatie, duiding en zin, zou het maatschappelijk leven een hellend vlak worden. De toekomst waarop we onze dromen, verlangens en idealen projecteren zou dientengevolge haar perspectief verliezen. Uiteindelijk zou het ons aan een geloofwaardig verhaal gaan ontbreken; een verhaal dat mensen verbindt en voortdrijft in de zoektocht naar een culturele identiteit die vrijheid genereert.

Uit angst dat we in een dergelijke culturele situatie verzeild raken, is het gangbaar *de herinneringscultuur* te zien als een *cultuur van verhalen*. De verhalen die ons aan het verleden herinneren, behoeden ons voor culturele achteruitgang, zo is de gedachte. Met dit uitgangspunt stuiten we echter tegelijk – en op de tweede plaats – op een probleem. Naarmate de tijd verstrijkt, nemen de verhalen die ons aan het verleden herinneren niet toe maar eerder af omdat de dragers ervan sterven. Dit verlies aan verhalen is onomkeerbaar. De strijd die we voeren om deze verhalen aan de vergetelheid te onttrekken, lijkt bij voorbaat verloren. De consequentie hiervan is moeilijk te overzien. Met het in de vergetelheid raken van de verhalen die ons aan het verleden herinneren, met het uithollen van de historische herinnering als cultuurgoed, dreigen we niet alleen ons *begrip van* maar ook de *grip op* de werkelijkheid te verliezen.

Wie de verhaalcultuur probeert uit te leggen als een cultuur van herinnering, wordt onvermijdelijk geconfronteerd met de vraag of en zo ja hoe de herinneringscultuur toekomst heeft. Een analyse van de narratieve dynamiek van de herinneringscultuur werpt nieuw licht op deze centrale vraag.

Opzet van deze studie

De herinneringscultuur heeft, op basis van haar tweedimensionale narratieve dynamiek, geenszins een statisch karakter. De narratieve dynamiek *van* de herinneringscultuur zorgt ervoor dat een samenleving zich als gemeenschap van herinnering door de tijd heen blijft verwerkelijken; de narratieve dynamiek *in* de herinneringscultuur verankert bestaande ideeën en opvattingen over de verleden werkelijkheid op een levendige manier in de culturele praktijk. In het eerste geval ligt het accent op de herinnering als verhaalvorm, in het tweede op herinneren als vertelvorm. In deze studie staat de analyse van en de interactie tussen beide narratieve dimensies

29 E. Jonker, 'De betrekkelijkheid van het moderne historisch besef', 32.

centraal. Dit boek is, na dit eerste en inleidende hoofdstuk, verder als volgt opgebouwd:

Narratieve dynamiek

In hoofdstuk 2 beschrijf ik hoe de herinnering aan de Tweede Wereldoorlog in het algemeen – en aan Auschwitz in het bijzonder – deel is van een ‘historisch discours’: een tijdgebonden cluster van verhalen, ideeën, beelden en culturele praktijken die bepalen wat er over de systematische vervolging en vernietiging van Joden, Sinti en Roma, geestelijk gehandicapten en andere door de nazi’s als minderwaardig aangemerkte groepen gezegd kan worden, hoe er over dit onderwerp gesproken kan worden en welke attitude passend is.³⁰ Een discours drukt uit hoe de in dit geval verleden werkelijkheid gestructureerd wordt door het denken van de culturele meerderheid. Impliciet blijkt daaruit wat een samenleving voor goed en waar houdt.

Een discours wordt beïnvloed door maatschappelijke en politieke ontwikkelingen en kan op basis van deze invloeden in de loop der jaren veranderen. Decennialang blijkt er in de naoorlogse herinneringscultuur ruimte voor het bestaan van alternatieve denkbeelden die contrasteren met het dominante verhaal, op basis waarvan de herinneringscultuur door de tijd heen transformeert. De herinneringscultuur wordt in die zin gevormd door een serie master narratives en counterstories die sinds de bevrijding in onze samenleving circuleren en muteren. De zoektocht naar een verhaal waarin we collectief geloven, een verhaal dat het bestaan ordent en richting geeft, heeft sinds de bevrijding onze voortdurende aandacht en ligt aan de basis van een samenleving die het geloof in vooruitgang levend houdt. Sinds Auschwitz in de jaren tachtig definitief is doorgedrongen tot het centrum van ons publieke bewustzijn, lijkt dit verhaal gevonden en lijkt de narratieve dynamiek van de herinneringscultuur tot stilstand gebracht.

Master narrative

De vormgeving van de herinnering aan Auschwitz wordt binnen het heersende historische discours door onze samenleving als vanzelfsprekend beschouwd: als eigenlijk de enige manier om er verantwoord over te spreken. Dit heeft te maken met het feit dat mensen ‘binnen’ een herinneringscultuur leven en met de hierin geldende denkbeelden zo vertrouwd zijn dat een andere lezing van de geschiedenis vrijwel niet voor te stellen is.³¹ Dat geldt, zo laat ik in hoofdstuk 3 zien, in sterke mate voor het master narrative waarmee we de herinnering aan het oorlogsverleden tegenwoordig levend houden: ‘Nooit meer Auschwitz’. Dit morele adagium staat sinds de jaren tachtig symbool voor de strijd tegen alle vormen van fascisme, racisme en antisemitisme. Het herinnert ons aan een van de meest vrijheid beperkende en on-

30 Het begrip ‘discours’ is nader beschreven in S. Hall, *Representation*, 41–54.

31 F. van Vree; R. van der Laarse, ‘Ter inleiding’, in F. van Vree; R. van der Laarse (red.), *De dynamiek van de herinnering. Nederland en de Tweede Wereldoorlog in een internationale context*, Amsterdam 2009, 7–15, spec. 12.

derdrukkende situaties in de geschiedenis, ontstaan onder invloed van het naziregime: de systematische uitsluiting en vernietiging van miljoenen Europese burgers.

Ik verken in deze sectie hoe het master narrative ‘Nooit meer Auschwitz’ present gesteld wordt in de hedendaagse culturele praktijk; wat het aan beelden en verhalen oproept, maar ook wat het aan herinneringen en betekenissen uitsluit. In de beschrijving van dit discours staat een Nederlands monument centraal: het boek *In Memoriam* ter nagedachtenis van de vanuit ons land gedeporteerde en vermoorde Joodse, Roma- en Sintikinderen.³² Van hieruit valt nieuw licht op de narratieve dynamiek van de herinneringscultuur zoals deze zich sinds de jaren zestig in het herdenken van en denken over de Tweede Wereldoorlog in Nederland en elders in Europa ontwikkelde.³³ Deze dynamiek laat zich omschrijven in termen van in- en uitsluiting: ‘wie horen waarbij en wie niet, wat maakt deel uit van wat we waardevol vinden en wat niet’?³⁴ In deze benadering wordt de verhaalcultuur na Auschwitz bepaald door nationaal-historische selectiecriteria – de positie van landen tijdens de bezetting en na de bevrijding – en door de contextualisering van het hieraan gelieerde slachtoffer-, dader en omstanderschap. De discussie die ontstond in aanloop op de Nationale Dodenherdenking 2012 is exemplarisch.³⁵ De verhalen die we in herinnering bewaren, werken niet langer als verbindingspunt in de samenleving, maar worden tot een bron van conflict. Dit debat leidt, zo laat ik in het vervolg van deze studie zien, ten onrechte de aandacht af van het probleem waar de herinneringscultuur zich feitelijk voor gesteld weet: de confrontatie met afwezigheid, verlies en gemis van mensen die deze oorlogsverhalen oorspronkelijk belichaamden en de boodschap ‘dit nooit meer’ kracht wisten bij te zetten.

Counterstories

Er is een herziene reflectie nodig op onze herinneringscultuur. Ik schets in dit onderzoek enkele perspectieven op basis waarvan de narratieve dynamiek van en in de herinneringscultuur opnieuw op gang kan worden gebracht. Waar master narratives ons voorzien van een collectief gedragen mens- en wereldbeeld, nemen coun-

32 G. Luijters, *In Memoriam. De gedeporteerde en vermoorde Joodse, Roma en Sinti kinderen 1942-1945*, Amsterdam 2012.

33 Een herinneringscultuur ontwikkelt zich weliswaar binnen *nationale* kaders en in elk land leeft in die zin een herinneringsdiscours dat getekend wordt door de eigen voorgeschiedenis. Auschwitz herinnert ons echter bovenal aan een Europese oorlog en heeft, zoals de Britse historici Gavin Schaffer en Tony Judt betogen, een zwaar stempel gedrukt op de latere geschiedenis van het *hele* continent, zie F. van Vree; R. van der Laarse, ‘Ter inleiding’, 8-9. Zie ook M. Riera; G. Schaffer (eds), *The Lasting War. Society and Identity in Britain, France and Germany After 1945*, Basingstoke/New York 2008; T. Judt, *Postwar. A History of Europe Since 1945*, New York (et al.) 2005; M. Hastings, *En de hel brak los. De wereld in oorlog: 1939-1945*, Antwerpen 2014 (oorspr. uitg. *All Hell Let Loose. The World at War 1939-1945*, London 2011).

34 F. van Vree; R. van der Laarse, ‘Ter inleiding’, 12.

35 Besloten werd dat een vijftienjarige scholier zijn gedicht over een oudoom, die zich tijdens de Tweede Wereldoorlog aanmeldde bij de Waffen-ss, niet mocht voordragen op de Dam. Waar het gedicht volgens het Nationaal Comité 4 en 5 mei laat zien hoe de oorlog generaties lang doorwerkt en hoe er binnen één gezin ‘goede’ en ‘foute’ keuzes zijn gemaakt, is het Centrum Informatie en Documentatie Israël van mening dat het gedicht het verschil tussen dader- en slachtofferschap, en daarmee het onderscheid tussen goed en kwaad, geheel versluiert.

terstories stelling tegen de vanzelfsprekend geworden ideeën, beelden en culturele praktijken die in een master narrative besloten liggen. Counterstories brengen dimensies van een herinneringscultuur aan het licht, waarvoor in de heersende verhalen niet of nauwelijks plaats is.

In vier opeenvolgende casussen besteed ik in het corpus van deze studie aandacht aan de gefragmenteerde, verdrongen, vergeten en verborgen betekenissen in onze herinneringscultuur. De vraag hoe wij de grote catastrofes van de Europese geschiedenis kunnen gedenken wanneer er steeds minder onder ons aanwezig zijn die ze zich in detail herinneren, wint naarmate de tijd verstrijkt aan urgentie. Ik breng dit probleem onder de aandacht op een manier die afstand doet van de huidige strijd tegen de vergetelheid. De verhalen die ons aan het verleden herinneren, laten op de eerste plaats zien dat gedachtenis verlies markeert en bewust maakt van afwezigheid.³⁶ Op de tweede plaats tonen deze counterstories aan dat herinneren en gedenken vanuit de stilte en leegte die de geschiedenis bewaart, geen reductie van betekenis impliceert, maar een reservoir aan betekenissen ontsluit die in het huidige master narrative 'Nooit meer Auschwitz' onzegbaar en onzichtbaar blijven.

De methode die ik hanteer om deze betekenissen te ontsluiten, laat zich omschrijven als een close-reading van exemplarische verhaalvormen die ons vanuit een geheel eigen gezichtspunt toegang bieden tot een verleden werkelijkheid. Deze verhalen worden verteld en geanalyseerd vanuit hun interne dynamiek. Succesievelijk wordt de relatie tussen narrativiteit en beeld, narrativiteit en plaats, narrativiteit en tijd, en narrativiteit en taal aan de hand van telkens een casus geëxploreerd. De aandacht voor de intermediale dynamiek vormt aldus het uitgangspunt in de analyse van het empirische materiaal. De eerste casus die ik in dit verband behandel, betreft het stripverhaal *Maus. Vertelling van een overlevende*. Dit verhaal, waarin de Amerikaans-Joodse kunstenaar Art Spiegelman de herinnering optekent van zijn ouders die Auschwitz overleefden, samen met zijn eigen reactie erop, verschaft nieuw inzicht in de dynamiek tussen narrativiteit en beeld (hoofdstuk 4.1). Het dagboek van het Nederlands-Joodse oorlogsslachtoffer Anne Frank, de tweede casus in deze studie, bestudeer ik in het licht van de onderduikplaats waar haar verhaal is opgeschreven: *het Achterhuis*. De dynamiek tussen narrativiteit en plaats staat in deze casus centraal (hoofdstuk 4.2). Aan de hand van het getuigenisverhaal van de in Duitsland geboren Charlotte Salomon, dat zij vorm geeft als een muziek-theaterstuk dat de naam *Leven? of Theater?* draagt, verken ik de dynamiek tussen narrativiteit en tijd nader (hoofdstuk 4.3).

Zowel Charlotte Salomon, Anne Frank als Art Spiegelman hebben zich in de herinneringscultuur geprofileerd als getuigen die de eigen oorlogservaring op creatieve wijze wisten door te geven aan de volgende generatie. Uitgangspunt voor de verhalen die zij verbeelden, is de Joodse achtergrond van waaruit zij direct (Anne Frank en Charlotte Salomon) of indirect (Art Spiegelman) geconfronteerd zijn met

³⁶ De basis voor deze benadering van de herinneringscultuur is gelegd in E. Borgman; L. Hoeven, *Sporen van afwezigheid. Gedenken in stemmen, stenen en stilte*, Zoetermeer 2011.

de Shoah. Alle drie doen zij verslag van de vernietigende uitwerking die deze geschiedenis, of de herinnering eraan heeft op hun leven en werk. Jochen Gerz, een in Duitsland geboren niet-Joodse kunstenaar, aan wie de vierde casus van deze studie gewijd is, brengt in dit verband een geheel eigen context in. Zijn gedenkplein *2146 Stenen – Monument tegen racisme*, is ontstaan als deel van een tegenbeweging in Duitsland, die in de jaren tachtig de ambivalente verhouding ten aanzien van het naziverleden thematiseerde, een geschiedenis waar veel mensen zich toentertijd al als verlate getuigen toe verhielden. Een traumatische oorlogsherinnering in zijn jeugdjaren vormt voor Gerz de aanleiding de taal ter discussie te stellen als geschikt medium om over het oorlogsverleden te spreken – juist wanneer het ons in toenemende mate aan verhalen van directe oorlogsgetroffenen ontbreekt. De dynamiek tussen narrativiteit en taal staat dan ook centraal in de analyse van deze laatste casus (hoofdstuk 4.4).

Wat het verhaal van Jochen Gerz gemeen heeft met de drie verhalen die er in deze studie aan voorafgaan, is de vraag naar de toekomst van het verleden én het inzicht dat deze vraag ertoe doet – ook, of juist, als het antwoord op deze vraag niet direct gegeven is.

Conclusie

In hoofdstuk 5 van deze studie herneem ik mijn onderzoeksbevindingen in het licht van de centrale vraagstelling: heeft de herinneringscultuur toekomst? Zonder vooruit te willen lopen op de uitkomsten van dit onderzoek, kondig ik hier vast aan dat waar het master narrative ‘Nooit meer Auschwitz’ leidt tot de vraag hoe *het verhaal* als cultuurproduct in het heden bewaard kan worden, de counterstories in deze studie de aandacht vestigen op het culturele en sociale proces dat *het vertellen* van verhalen met het oog op de toekomst creëert. Het vertellen van verhalen is een manier waarop mensen betekenis aan het bestaan geven, waarop zij kennis doorgeven, de geschiedenis begrijpen en een visie op de toekomst formuleren. De ordening van de historische herinnering als cultuurgoed wordt in deze lijn verstaan als een ‘samenhangend geheel van cultuurwaarden, die mensen op een eigen wijze in tijd en ruimte hebben toegepast om hun co-existentie kwalitatief te organiseren en vorm te geven en die men op een maatschappelijke waarde die zij vertegenwoordigen, handhaaft en doorgeeft aan volgende generaties’.³⁷

In de conclusie verken ik nader wat het betekent wanneer we de herinneringscultuur opvatten als een onuitputtelijk reservoir aan counterstories die het collectieve verhaal dat onze cultuur identiteit en betekenis geeft steeds opnieuw interpreteren, en vanuit de gerichtheid op de toekomst die zij bewaren opnieuw verbinden met de actuele maatschappelijke, politieke en culturele situatie. Dit is tenslotte wat *cultural studies*, zo stelt de Australische cultuurwetenschapper Chris Barker in zijn lijvige introductie op deze wetenschappelijke discipline, beoogt: *cultural studies*

37 ‘Cultureel erfgoed’, definitie UNESCO. Citaat uit ‘Nota cultuur- en erfgoedtoerisme’ (Toerisme Vlaanderen 2007), <<http://www.duurzaamtoerismeonderwijs.be>> (geraadpleegd op 30.04.2014). Vgl. F. Grijzenhout (red.), *Erfgoed. De geschiedenis van een begrip*, Amsterdam 2007.

‘vertelt ons verhalen over onze veranderende wereld, in de hoop dat we die kunnen verbeteren’.³⁸ Het levend houden van de hoop op verandering verlangt, zo laat ik zien, een revisie van onze visie op en verbeelding van de vooruitgangsgedachte, zoals deze direct na de bevrijding ontstaan is. Het geloof in vooruitgang kleurt de geschiedenis van het herdenken, maar vraagt om toespitsing en nuancering, indien we op basis van dit begrip onze culturele identiteit naar de toekomst toe vorm willen blijven geven.

Ik illustreer deze these in de epiloog van dit boek, waarin we terugkeren naar het verhaal van Thomas Buergenthal en Odd Nansen. Hoe lezen en interpreteren we het verhaal van deze twee mensen aan het einde van deze studie? Wijst hun geschiedenis ons werkelijk een weg vooruit, zoals ik eerder in de proloog suggereerde?

38 C. Barker, *Cultural Studies*, 38.

2 Narratieve dynamiek

De verhaalcultuur na Auschwitz

Inleiding

De manier waarop we de herinnering aan het oorlogsverleden levend houden, is sterk verbonden met de tijdgeest. Het ontstaan van een herinneringscultuur verloopt volgens historici Frank van Vree en Rob van der Laarse via een gelaagd proces ‘waarbij verschillende vertogen met elkaar concurreren of langere tijd naast (of boven en onder) elkaar voortleven’.¹ In dit hoofdstuk breng ik de ontwikkeling van de herinneringscultuur na Auschwitz expliciet in beeld als een narratief dynamisch proces. Het master narrative ‘Nooit meer Auschwitz’ is voorafgegaan door en ontstaan uit twee andere verhalen die elkaar in de jaren na de bevrijding opvolgden. Een beschrijving van deze ontwikkeling geeft inzicht in de plaats die de Tweede Wereldoorlog in het algemeen en Auschwitz in het bijzonder na 1945 in ons geschiedbeeld veroverde – in Nederland en elders in Europa.² Hieruit komt naar voren welke denkbeelden hebben bijgedragen aan het ontstaan van de huidige herinneringscultuur en in welke zin deze om vernieuwing vragen, wil Auschwitz als schaduwgeschiedenis ‘haar licht vooruit’ werpen en de herinneringscultuur toekomst geven.

Exclusivisme

De geschiedenis die we zijn gaan aanduiden met de naam ‘Auschwitz’ blijkt traag te zijn binnengedrongen in het Europese bewustzijn. De Engelse historicus Tony Judt (1948-2010) geeft in navolging van zijn Franse vakgenoot Henry Rousso aan, dat ieder bezet land in Europa zijn eigen ‘Vichy syndroom’ ontwikkelde.³ Wat zij

1 F. van Vree; R. van der Laarse, ‘Ter inleiding’, in F. van Vree; R. van der Laarse (red.), *De dynamiek van de herinnering. Nederland en de Tweede Wereldoorlog in een internationale context*, Amsterdam 2009, 7-15, spec. 12.

2 Het jaar 1945 vormde niet alleen een breuk in de geschiedenis, zie I. Buruma, *Year Zero. A History of 1945*, New York 2013 (Nederlandse vert. 1945. *Biografie van een jaar*, Amsterdam 2013), maar ook een breuk in de geschiedschrijving, zie I. de Haan, ‘Breuklijnen in de geschiedschrijving van de Jodenvervolgging. Een overzicht van het recente Nederlandse debat’, in *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 123 (2008) 1, 31-70.

3 T. Judt, *Postwar. A History of Europe Since 1945*, New York (et al.) 2005; H. Rousso, *Le syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*, Paris 1987.

de *Endlösung der Judenfrage* noemden, is door de nazi's gepland, maar de plannen zijn door lokale mensen uitgevoerd. Bij ons zorgde de Nederlandse Burgerlijke Stand ervoor dat Joden konden worden opgespoord, een Nederlandse Joodse Raad stelde lijsten op van degenen die weggevoerd moesten worden, Nederlandse politieagenten haalden ze op en de Nederlandse Spoorwegen faciliteerde het vervoer. Decennialang kon wat er tijdens de oorlog was voorgevallen niet werkelijk onder ogen worden gezien. Men leek er juist alles aan te willen doen om de herinnering eraan te blokkeren, of op te nemen in het beeld van de strijd van een klein volk dat heldhaftig en offervaardig streed tegen een oppermachtige en monsterachtige bezetter.

Dit is wat cultureel antropoloog Rob van Ginkel, in zijn vuistdikke studie naar de herdenkingscultuur in Nederland, de nationale 'verzetsmythe' noemt: het master narrative dat na de bevrijding ontstond en tot diep in de jaren zestig circuleerde. De oorlog had in meerdere opzichten een verwoestende uitwerking gehad. Het zingende verhaal dat het bestaan van de Nederlandse natie legitimeerde en dat een collectieve identiteit aan de Nederlanders verschafte, was uiteen gevallen. Het besef van historische continuïteit en gemeenschappelijke lotsbestemming moest zich, zo concludeert Van Ginkel, in de fase van wederopbouw opnieuw ontwikkelen. De verzetsmythe maakte dit mogelijk via het beeld van een eensgezinde strijd tegen de Duitse onderdrukker en in eerbied voor hen die ten behoeve van onze bevrijding het offer van hun leven hadden gebracht.⁴

Binnen de verzetsmythe werd de oorlog voorgesteld als een strijd tussen goed en kwaad waarbij het goede overwonnen had, zo schrijft Van Ginkel, en waarin de vertegenwoordigers van het kwade uit de eigen geschiedenis werden weggeschreven:

Bijna elke nationale mythe draait om een antinomie: wij (de goeden) versus hen (de slechteriken). 'Zij' dat waren 'de moffen', 'de jappen' en ook de als zodanig bekende landverraders en collaborateurs, die met stigmatisering en ostracisme te maken kregen. Uit een deel van het sociale leven werden ze verdreven. Onder de 'wij' vielen de Nederlanders die hadden gebogen maar in de geest niet waren gebroken. De net voorbij vernedering was glansrijk doorstaan en een glorieus verschiep lag binnen bereik als iedereen aan de wederopbouw zijn of haar steentje zou bijdragen. *Iedereen* had in deze 'wij'-voorstelling geleden en 'dus' was er – uitgezonderd degenen die gewapende strijd hadden geleverd en daarbij het leven hadden gelaten – geen plaats voor bijzondere verhalen van onzegbaar leed.⁵

Verhalen die herinnerden aan wat het kwaad had aangericht, hadden, zoals historica Madelon de Keizer constateert, 'geen functie in de sociale, integratieve, op uniformiteit en heroïek gerichte herdenkingscultuur'.⁶ De verzetsmythe claimde aldus

4 R. van Ginkel, *Rondom de stilte. Herdenkingscultuur in Nederland*, Amsterdam 2011, 726-733.

5 R. van Ginkel, *Rondom de stilte*, 730.

6 M. de Keizer, 'Van consensus naar pluriformiteit. Een halve eeuw herinnering aan de bezettingstijd', in J. Vaessen e.a. (red.), *Jaarboek 1995 van het Nederlands Openluchtmuseum*, Arnhem 1995, 22-30, spec. 27, geciteerd in R. van Ginkel, *Rondom de stilte*, 730.

de exclusiviteit van een wereldbeeld waarin andere posities alleen als waar werden erkend voor zover deze overeenstemden met de eigen positie en zij een bijdrage leverden aan het geloof in vooruitgang.

Uiteraard tekenden zich binnen de eensgezinde mythe van natiebreed verzet nu en dan ook tegenstellingen af. Jolanda Keesom brengt deze strijdpunten genuanceerd in beeld in de jubileumuitgave *Breekbare dagen* van het Nationaal Comité 4 en 5 mei. In haar historische schets van ruim zes decennia herdenken en vieren in ons land laat Keesom zien hoe zich reeds in de jaren vijftig een controverserontwikkelde tussen de verschillende groepen van oud-verzetssrijders: 'tussen christenen, sociaal-democraten en communisten, tussen gewapend en niet-gewapend verzet en tussen mensen die wel en die niet in gevangenschap hadden gezeten'.⁷ Voormalige bondgenoten kwamen tegenover elkaar te staan. Het eendrachtige beeld van een heldhaftig verzet tegen de bezetter bleef in de Nederlandse samenleving echter tot het eind van de jaren zestig bewaard, zo concludeert Keesom, mede in confrontatie met het veertiendelige standaardwerk van historicus Loe de Jong (1914-2005) en de door hem gepresenteerde televisieserie *De bezetting*.⁸ Met het boek *Ondergang* van historicus Jacques Presser (1899-1970), dat in twee delen verscheen in 1965, veranderde de beeldvorming over de Tweede Wereldoorlog in Nederland.⁹ Presser, zelf overlevende van de Jodenvervolging, gaf in zijn werk een gedetailleerd inzicht in de verschrikkingen die hadden plaatsgevonden in de concentratie- en vernietigingskampen.¹⁰

De betekenis van de industriële vernietiging van onschuldige slachtoffers 'om wie zij waren', begon in volle omvang door te dringen. En niet alleen in Nederland. Na ruim twee decennia van wederopbouw die volgde op de val van het Derde Rijk, begon Europa dit trauma collectief onder ogen te zien. De traditionele nationale en ideologische voorstellingen van de geschiedenis verloren aan betekenis en de impact van de oorlog tekende zich steeds duidelijker af in de individuele geschiedenissen van slachtoffers buiten het verzet en zonder militaire achtergrond. Van Ginkel schrijft hierover:

Het Grote Verhaal kreeg een nieuwe inhoud en vervolgens gezelschap van andere verhalen die herinnerden aan de lotgevallen van 'vergeten' slachtoffers; verhalen die elkaar

7 J. Keesom, 'Nederland herdenkt en viert', in Nationaal Comité 4 en 5 mei, *Breekbare dagen. 4 en 5 Mei door de jaren heen*, Amsterdam 2012, 19-30, spec. 20.

8 J. Keesom, 'Nederland herdenkt en viert', 20. Zie L. de Jong, *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog*, Den Haag 1969-1994. Een wetenschappelijke editie van dit werk (inclusief dl. 13/'Bijlagen' en dl. 14/'Reacties') is beschikbaar via <<http://www.niod.knaw.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014). De televisieserie (uitgezonden tussen 1960 en 1965) is beschikbaar via <<http://www.geschiedenis24.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

9 J. Keesom, 'Nederland herdenkt en viert', 20-21.

10 J. Presser, *Ondergang. De vervolging en verdelging van het Nederlandse Jodendom 1940-1945* (2 dl.), Den Haag 1965. Jurist Abel Herzberg (1893-1989) had reeds een vijftiental jaar eerder over de vernietiging geschreven: A. Herzberg, *Kroniek der Jodenvervolging*, Arnhem 1950. Zie in dit verband het proefschrift van C. Kristel, *Geschiedschrijving als opdracht. Abel Herzberg, Jacques Presser en Loe de Jong over de jodenvervolging*, Amsterdam 1998.

soms overlaptten maar vaak vooral binnen de grenzen van een specifieke herinneringsgemeenschap circuleerden. (...) Door al deze collectieve en persoonlijke verhalen werd het vertrouwde Grote Verhaal op den duur doorbroken. Een slachtoffercultus verdrong alengs de lang gekoesterde verzetsmythe.¹¹

Het exclusieve wereldbeeld zoals dat binnen de verzetsmythe van kracht was, werd door de opkomst van een breed scala aan tegenstemmen en alternatieve getuigenisverhalen geleidelijk aan onttroond. De waarheidsclaim die gold binnen de verzetsmythe bleek niet alleen feitelijk onhoudbaar, maar vanuit moreel perspectief ook niet langer gerechtvaardigd.¹²

Pluralisme

De herinneringscultuur groeide in de loop van de jaren tachtig uit tot een gedifferentieerd verhaal waarbinnen verschillende herdenkingsgemeenschappen en gebeurtenissen een plaats kregen.¹³ Een nationaal of politiek geïnspireerd *exclusivistisch* beeld van de geschiedenis, waarin afwijkende herinneringen en opvattingen van specifieke groepen werden uitgesloten, maakte plaats voor de ontwikkeling van een meer *pluralistisch* beeld van de geschiedenis, zo vat Frank van Vree deze narratieve wending in het herinneringsdiscours samen.¹⁴

De verhalen van de vervolgde Nederlandse Joden die van de nationale verzetsmythe waren uitgesloten – genegeerd, verzwegen, veronachtzaamd, verduisterd of irrelevant verklaard – werden binnen de door Rob van Ginkel zogenoemde slachtoffermythe opgenomen en erkend.¹⁵ Er ontstond ruimte voor de pijnlijke en emotionele kanten van de opgedane oorlogservaring, evenals voor de gevoelens van schuld en schaamte die dit nieuwe licht op het verleden aanwakkerde, een beweging die door sociologe Jolande Withuis omschreven is als de ‘emancipatie van de emotie’.¹⁶ Met het openbaren van de vele kampgetuigenissen die een plaats verwierven in het publieke discours,¹⁷ zo licht Van Ginkel toe, meldden zich nieuwe groepen ‘vergeten’ slachtoffers uit de Japanse interneringskampen in Nederlands-Indië, Sinti en Roma, Jehova’s Getuigen, homoseksuelen, kinderen van ‘foute’ ouders en burgers die onder gedwongen tewerkstelling of oorlogsgeweld geleden hadden.¹⁸

De slachtoffercultus, die zich vanaf de jaren zeventig in de vorm van een counterstory ontwikkelde, kende sterke parallellen met de verzetsmythe: het master

11 R. van Ginkel, *Rondom de stilte*, 733-734.

12 R. van Ginkel, *Rondom de stilte*, 734.

13 R. van Ginkel, *Rondom de stilte*, 737.

14 F. van Vree, ‘De dynamiek van de herinnering. Nederland in een internationale context’, in F. van Vree; R. van der Laarse (red.), *De dynamiek van de herinnering*, 17-40, spec. 33.

15 R. van Ginkel, *Rondom de stilte*, 732.

16 J. Withuis, *Erkenning. Van oorlogstrauma naar klaagcultuur*, Amsterdam 2002, 118 e.v.

17 Zie J. Vogelaar, *Over kampliteratuur*, Amsterdam 2006 en B. Siertsma, *Uit de diepten. Nederlandse egodocumenten over de nazi concentratiekampen*, Vught 2007.

18 R. van Ginkel, *Rondom de stilte*, 735.

narrative van waaruit de lange tijd gemarginaliseerde groepen slachtoffers zich probeerden te bevrijden. Van Ginkel:

Zoals 'iedereen' zich had verzet, zo had nu 'iedereen' geleden en dit leed bleek zelfs overdraagbaar. Een uitdijende kring van mensen die de oorlog hadden meegemaakt of hun kinderen en zelfs kleinkinderen claimen slachtofferschap. (...) Zoals de verzetsmythe leidde tot het bagatelliseren van het verzet, zo maakte de opgerekte betekenis van slachtofferschap en trauma een onderscheid tussen werkelijk leed en lijden en vermeende effecten van de oorlog op den duur diffuus.¹⁹

In deze tijd van particularistisch gedenken ontwikkelde zich een hiërarchie van leed, zo concludeert Van Ginkel. Er ontstond een slachtofferrivaliteit tussen alle naar erkenning strevende herinneringsgemeenschappen.²⁰ Groepen slachtoffers hadden eigen oorlogsherinneringen, eigen herdenkingen en eigen gedenktekens: 'Het leek onmogelijk om de ervaringen met de Tweede Wereldoorlog nog langer onder één gezamenlijke noemer te brengen'.²¹ Vanuit de mythe van het slachtofferschap moest opnieuw worden gezocht naar een samenhang brengend en ordenend verhaal dat plaats zou bieden aan de uiteenlopende ervaringen van de voorbije oorlogsjaren. Het pluralistische herinneringsdiscours was het resultaat geweest van een uitermate productieve strijd tegen de uitsluiting van herinneringsgemeenschappen binnen de verzetsmythe. Een zingevend kader of overkoepelend wereldbeeld bracht het, anders dan zijn voorloper, niet. Daartoe zou de slachtoffermyste als counterstory moeten uitgroeien tot een master narrative. Dit verhaal leek te ontstaan toen 'Auschwitz' zich in de jaren tachtig naar het centrum van het publieke geheugen en de geschiedschrijving verplaatste en uitgroeide tot hét symbool van de Tweede Wereldoorlog.²²

Inclusivistisch pluralisme

Het begin van een radicale verandering in het denken over het nazisme en Auschwitz was een twintigtal jaren eerder reeds in gang gezet, stelt Frank van Vree in zijn boek *In de schaduw van Auschwitz*. In de jaren zestig vond in Jeruzalem het proces tegen ss-officier Adolf Eichmann plaats en werden in ons land, zoals eerder beschreven, de eerste grote historische studies gepubliceerd waarin de omvang en gruwelijkheid van de Jodenvervolging zichtbaar werden gemaakt.²³ Gelijktijdig

¹⁹ R. van Ginkel, *Rondom de stilte*, 509.

²⁰ R. van Ginkel, *Rondom de stilte*, 735. Zie ook J. Withuis, *Na het kamp. Vriendschap en politieke strijd*, Amsterdam 2005, een studie die zich richt op de vraag hoe mensen die de politieke vervolgingen tijdens het nationaalsocialisme hebben overleefd, het samenleven in naoorlogs Nederland opnieuw vorm proberen te geven.

²¹ R. van Ginkel, *Rondom de stilte*, 537.

²² F. van Vree, *In de schaduw van Auschwitz. Herinneringen, beelden, geschiedenis*, Groningen 1995, 23. Zie ook H. von der Dunk, *Voorbij de verboden drempel. De Shoah in ons geschiedbeeld*, Amsterdam 1990.

²³ F. van Vree, *In de schaduw van Auschwitz*, 22-23.

maakten jonge maatschappijhervormers in deze jaren een einde aan het naoorlogse harmoniemodel. Hun stem van protest keerde zich tegen de normen en waarden van de samenleving van hun ouders. Van Vree beschrijft hoe deze twee parallelle ontwikkelingen elkaar versterkten:

(...) terwijl vertrouwde historische schema's met het afbrokkelen van de traditionele politieke ideologieën en andere 'zingevende verhalen' hun betekenis verloren, ontpopte de geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog zich als een rijke bron van argumenten in de strijd tegen wat men zag als de vermolmd politieke en burgerlijke cultuur, een samenleving bovendien, die volhardde in haar weigering zich rekenschap te geven van haar zwakheden en daarmee gedoemd was in dezelfde fouten te vervallen, zoals de oorlog in Vietnam en de westerse politiek jegens de Derde Wereld bewezen.²⁴

Rob van Ginkel signaleert in deze periode een gelijktijdige particularisering en universalisering van het herdenken, 'waarbij actualisering van de boodschap voor de eigen en toekomstige tijd belangrijker werd ten opzichte van het terugblikken en eren'. Waar de actualisering van de oorlog aanvankelijk gestalte kreeg in alternatieve herdenkingsvertogen, laat Van Ginkel zien hoe deze vertogen gestaag een prominente plaats in de dominante herdenkingsretoriek zouden verwerven.²⁵

De herinnering aan de Shoah had in de jaren zestig voorsnog vooral geleid tot waakzaamheid tegen de dictatoriale regimes en het onrecht dat zich elders in de wereld voltrok – de strijd in Vietnam en de Koude Oorlog woedden voort. In de jaren die volgden groeide de uitspraak 'nooit weer' uit tot een door Van Ginkel zogenoemde bezweringsformule voor allerhande in- en externe bedreigingen, die in het begin van de jaren tachtig – met de opkomst van extreem rechts en de hierdoor aangewakkerde vreemdelingenhaat en discriminatie – ook in de Nederlandse samenleving werden waargenomen. 'Na eerst te zijn genormaliseerd', zo vat Van Ginkel de toenemende aandacht voor de Shoah in de collectieve herinnering samen, 'was het alternatieve herdenkingsvertoog dat om alertheid tegen allerhande gevaren die democratie en mensenrechten bedreigden vroeg, nu geheel genaturaliseerd'.²⁶ Wat lange tijd onvoorstelbaar bleef, was deel geworden van de werkelijkheid.

De herinnering aan Auschwitz verscheen in de jaren tachtig als een actueel thema op de politieke agenda. Het pluralisme werd tot ideaal verheven binnen een heterogeen wereldbeeld, dat eens en voor altijd zou breken met de homogene gemeenschap die de nazi's voor ogen hadden en via geweld en moord probeerden te realiseren. Als het aan de nazi's had gelegen, waren de stemmen die essentieel bevonden werden voor de Europese diversiteit geheel vernietigd. De opzet van de vernietigingskampen was dat Europa gezuiverd zou worden van de 'verontreiniging' die het bestaan van geestelijk gehandicapten, homoseksuelen, zigeuners maar vooral van de Joden betekende. Een samenleving die zou streven naar de erkenning van uiteenlopende groeperingen oorlogsgetroffenen en het proces van democratisering

²⁴ F. van Vree, *In de schaduw van Auschwitz*, 22.

²⁵ R. van Ginkel, *Rondom de stilte*, 537.

²⁶ R. van Ginkel, *Rondom de stilte*, 738.

verder wilde brengen, moest haar toekomst vormgeven in het verzet tegen één dominant verhaal.²⁷ De basis van een nieuw master narrative was gelegd. Plechtig werd ‘Nooit meer Auschwitz’ gezworen. Door de ontwikkeling van een inclusivistisch pluralistisch beeld van de geschiedenis zou het goede, anders dan in de verzetsmythe, kunnen overwinnen: niet door uitsluiting, maar in de eensgezinde strijd tegen uitsluiting.

Een heldere en hoopvolle visie op de toekomst van de natie leverde dat niet op, zo relateert de Amerikaans-Nederlandse historicus James Kennedy.²⁸ Het inclusieve mens- en wereldbeeld confronteerde de samenleving met nieuwe morele problemen. Was het geen illusie om onszelf als een gemeenschap van het goede te kwalificeren, in herinnering aan een verleden dat wellicht niet zwart-wit maar minstens grijs was geweest?²⁹ Konden we het kwaad werkelijk buiten houden? ‘Nooit meer Auschwitz’ ontpopte zich in de loop der jaren als een verhaal dat ons alert en waakzaam moest houden voor situaties waaruit bevrijding gewenst was, maar waarin onderdrukking vooralsnog een feit of minstens een dreiging vormde. Het beeld van de wereld waar het verhaal op steunde en uitdrukking aan gaf, bleek met iedere nieuwe vorm van genocide die zich aandiende – in Joegoslavië, in Rwanda – problematischer. De nazistische vernietigingspolitiek was niet weerstaan, zoals aanvankelijk gedacht werd. Zij had de wereld voorgoed veranderd in een plaats waar genocide plaatsvond en ons beeld van de wereld blijvend geschonden.³⁰ De herinnering aan Auschwitz werd, niet alleen in Nederland maar ook elders in de wereld, in een bovenationale context geplaatst en verbonden aan een universele boodschap.³¹ De Shoah werd symbool van het tegenbeeld van de westerse beschaving, van een wereld zonder menselijkheid. ‘Nooit meer Auschwitz’ groeide uit tot hetgeen Frank van Vree een *schibboleth* voor humaniteit en tolerantie noemt.³² Nationale en historische elementen werden uit het verhaal over de wereldoorlog verdrongen, die zich

27 Zie o.a. M. Mazower, *Dark Continent. Europe's Twentieth Century*, London 1998. De Britse filosoof Mazower pleit nadrukkelijk voor het opgeven van de gedachte dat Europa een eenheid is. Zijn alternatief is een Europa dat zich bewust is van de interne diversiteit en als zodanig verantwoordelijkheid neemt voor de opbouw van de toekomst.

28 J. Kennedy, ‘Op zoek naar een nationaal verhaal’, in Nationaal Comité 4 en 5 mei, *Breekbare dagen*, 13-17, spec. 15.

29 Historicus Chris van der Heijden schreef over dit thema een prikkelend boek, getiteld *Grijs verleden. Nederland en de Tweede Wereldoorlog*, Amsterdam 2001. De Nederlandse oorlogsgeschiedenis noch de mensen die er deel van uitmaakten, laten zich op ontologisch niveau terugbrengen tot dualistische categorieën, zo meent hij. Mensen zijn of waren van nature niet ‘goed’ of ‘fout’, maar werden volgens Van der Heijden in oorlogstijd door de omstandigheden gedwongen tot bepaalde keuzen en bijbehorende handelingen. Daarbij had ook het toeval een rol. Een ‘grijs verleden’, dat uitgaat van de idee dat mensen bovenal volgzzaam waren en zich schikten in hun lot, vooronderstelt echter ook dat zij geen verantwoordelijkheid dragen voor gemaakte keuzen. Het boek van Van der Heijden leidde op dit punt tot controverse. Zie ook J. Blom, *In de ban van goed en fout? Geschiedschrijving over de bezettingstijd in Nederland*, Amsterdam 2007.

30 Zoals de Amerikaanse Holocaustonderzoeker Lawrence Langer schrijft: ‘Het bestaan van Dachau en Auschwitz als historische verschijnselen heeft niet alleen ons concept van de werkelijkheid veranderd, maar het wezen ervan’. L. Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven (et al.) 1975, xii.

31 R. van Ginkel, *Rondom de stilte*, 738.

32 F. van Vree, *In de schaduw van Auschwitz*, 112.

niet in Nederland noch in Europa had afgespeeld maar op een vijftal continenten.³³ Nationale grenzen maakten plaats voor een transcontinentale lotsgemeenschap.

Rob van Ginkel wijst op het gevaar van een ‘zingevend functionalisme’ dat met deze toenemende universalisering van Auschwitz gepaard ging:

Wie lessen voor heden en toekomst zoekt, moet juist de geschiedenis niet vergeten en zich verre houden van het aanwijzen van analogieën in het hier en nu. Door de historische grondslag uit of naar de achtergrond van het verhaal te dringen, dreigt de Shoah van zijn uniciteit te worden ontdaan en alleen nog als beeldspraak voor Het Kwaad te gaan fungeren. Daardoor zou het zijn werkelijkheid als historische gebeurtenis kunnen verliezen. Wat en wie we eigenlijk herdenken is al diffuus genoeg geworden.³⁴

De mondialisering van de herinneringscultuur liep volgens Van Ginkel daarom parallel aan een proces van ‘lokalisering’. De universele betekenis van Auschwitz werd erkend, maar tegelijkertijd wonnen de sociaal gebonden en geografisch gesitueerde herinneringen en de daarmee verbonden herdenkingen aan belang.³⁵ Deze wending in de immateriële herinneringscultuur liet haar materiële sporen na: het aantal gedenktekens, waaromheen lokale herdenkingen georganiseerd werden, neemt sinds de jaren negentig sterk toe.³⁶ De gevolgen van de Shoah, van de schuld eraan en de getroffenheid erdoor, dragen we sindsdien niet alleen mee in onze cultuur maar zijn neergeslagen in ons herinneringslandschap.

Ontologisch pluralisme

De vormgeving van de herinnering aan Auschwitz wordt door een samenleving min of meer als een ‘natuurlijk’ gegeven beschouwd, zo benadrukken Frank van Vree en Rob van der Laarse. Dit heeft volgens hen te maken met het feit dat mensen ‘binnen’ een herinneringscultuur leven en met de hierin geldende denkbeelden zo vertrouwd zijn dat een andere lezing van de geschiedenis vrijwel niet voor te stellen is. In een tijd van politieke en maatschappelijke veranderingen verliest het beeld van het verleden normaal gesproken zijn vanzelfsprekende karakter, zo verklaren beide historici in *De dynamiek van de herinnering*.³⁷ Deze veranderingen kondigden zich aan in het nieuwe millennium en vormden mijns inziens de aanleiding voor een

³³ K. Ribbens e.a., *Oorlog op vijf continenten. Nieuwe Nederlanders & de geschiedenissen van de Tweede Wereldoorlog*, Amsterdam 2008.

³⁴ R. van Ginkel, *Rondom de stilte*, 740.

³⁵ R. van Ginkel, *Rondom de stilte*, 738. Zie ook M. de Keizer; M. Plomp (red.), *Een open zenuw. Hoe wij ons de oorlog herinneren*, Amsterdam 2010. Dit boek behandelt een selectie van plaatsen ter herinnering aan de Tweede Wereldoorlog, die de ontwikkeling van de Nederlandse herinneringscultuur sinds 1989 aanschouwelijk maken.

³⁶ M. Veldhuijzen van Zanten-Hyllner (Ministerie van vws), ‘Herdenken Tweede Wereldoorlog’ (brief aan de Voorzitter van de Tweede Kamer der Staten-Generaal), Den Haag 25 januari 2012, 1-15, spec. 7. Beschikbaar via <<http://www.rijksoverheid.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

³⁷ F. van Vree; R. van der Laarse, ‘Ter inleiding’, 12.

kentering in het herinneringsdiscours zoals we dat sinds de jaren tachtig kennen. Deze kentering luidt de overgang in van een inclusivistisch naar een ontologisch pluralistisch beeld van de geschiedenis. Binnen het ontologisch pluralisme worden de vele kleine verhalen die herinneren aan het oorlogsverleden present gesteld in het heden, in de veronderstelling dat deze verhalen in zichzelf betekenis hebben. Het verlies van de eerste generatie oorlogsgetroffenen die deze verhalen belichamen, vormt in dit licht echter in toenemende mate een probleem.

De aanwezigheid van verhalen

De terroristische aanslagen op 11 september 2001, de dag dat bijna 3000 mensen omkwamen toen terroristen twee vliegtuigen de beide torens van het World Trade Center in New York lieten binnenvliegen, luidden een tijdperk in van economische, militaire en politieke verandering.³⁸ De aanslagen hadden een grote impact op het zingevende en veilige wereldbeeld van Amerikanen en vele andere wereldburgers. Het door cultuurwetenschapper Hans van Driel zogenoemde 'mechanistische wereldbeeld', waarin de werkelijkheid gereduceerd kon worden tot één logische vertelling die in alle redelijkheid en vanzelfsprekend tot groei en oplossingen leidde, viel langzaam uiteen.³⁹ In de strijd tegen het terrorisme was de wereldpolitiek niet langer overzichtelijk en hanteerbaar. De aanslagen markeerden het begin van een conflict dat gedurende een langere tijd op vele fronten tegelijk zou moeten worden uitgevochten en waarin de strijd gevoerd werd tegen een onduidelijke vijand. Waar het geschiedverloop binnen het mechanistische wereldbeeld nog een lineair en teleologisch karakter had, liet het zich volgens Van Driel na '9/11' beschrijven in termen van fragmentatie en gelijktijdigheid.⁴⁰ Deze concurrerende blik op de werkelijkheid wordt door hem een 'digitaliserend wereldbeeld' genoemd, omdat het internet hiertoe als zinvolle metafoor dient. In de geschiedschrijving, zo stelt Van Driel, leidde dit wereldbeeld tot een nieuw bewustzijn:

Niet meer de weinige grote verhalen worden verteld, maar de vele kleine. Deze verhalen worden nauwelijks meer oorzakelijk verbonden, maar ze worden geplaatst in een open systeem, waarin zij bloot staan aan esthetische, sociale, economische en technologische krachten. De verschillende gebeurtenissen worden niet teleologisch maar ontologisch beschreven. Niet als een traject naar het hogere, maar als een complex van historische krachten dat op elk moment zijn betekenis in de eerste plaats aan zichzelf ontleent.⁴¹

³⁸ Op 11 september 2001 vonden er in het noordoosten van de Verenigde Staten in totaal vier terroristische aanslagen plaats, door middel van gekaapte passagiersvliegtuigen waarvan er twee dwars door de torens van het World Trade Center vlogen (New York), één neerstortte op het Amerikaanse Ministerie van Defensie (Pentagon, Washington D.C.) en één verongelukte bij Shanksville (Pennsylvania). De islamitische terreurorganisatie al-Qaida wordt voor de reeks aanslagen verantwoordelijk gehouden.

³⁹ H. van Driel, '11 september 2001. Een wereldbeeld verschuift', in *Skrien* 34 (2002) 1, 46-48, spec. 47-48. Zie ook E. Dijksterhuis, *De mechanisering van het wereldbeeld*, Amsterdam 1996.

⁴⁰ H. van Driel, '11 september 2001', 47-48.

⁴¹ H. van Driel, '11 september 2001', 48.

De verandering van wereldbeeld sorteerde effect op de narratieve dynamiek van de herinneringscultuur. Met het einde van het mechanistische wereldbeeld werd de geschiedenis niet langer opgevat als een serie grote en kleine verhalen die zich door de tijd heen ontwikkelden in de richting van een hoger doel. De overgang naar het digitaliserende wereldbeeld betekende dat de geschiedenis voortaan gedifferentieerd present gesteld zou worden in het heden. De onverminderde groei van het aantal gedenktekens in het herinneringslandschap is hiervan een zichtbaar gevolg.

Het master narrative ‘Nooit meer Auschwitz’ ontwikkelde zich aan het begin van het nieuwe millennium tot een tijdloos verhaal met een zelfreferentieel karakter. Tegenstemmen waren in het licht van dit verhaal geheel overbodig – het verhaal pretendeerde in het verzet tegen voortgaande oorlogs- en conflictsituaties zelf de ultieme vorm van vrijheidsverwerkelijking te zijn – en bovendien gevaarlijk. ‘Nooit meer Auschwitz’ was een uitspraak zonder tegenstanders. Wie beweerde dat Auschwitz ‘morgen weer’ plaats zou moeten vinden, vormde een terroristische dreiging. Alle denkbeelden die de eensgezinde strijd tegen uitsluiting in gevaar brachten, werden op legitieme gronden uitgesloten van het grote verhaal. Alle denkbeelden die de noodzaak van deze strijd bevestigden, werden erin opgenomen. De noodzaak om het natuurlijke karakter van de herinneringscultuur ter discussie te stellen, ontbrak direct na ‘9/11’ volledig.

De afwezigheid van vertellers

Daar kwam in 2010 verandering in toen de vraag rees of de herinnering aan de Tweede Wereldoorlog vijftig jaar na de bevrijding ‘met pensioen’ zou gaan. Op afzienbare termijn zou de eerste generatie oorlogsgetroffenen ons ontvallen. De vele kleine verhalen die aan het gedifferentieerde beeld van de geschiedenis vorm en betekenis gaven, zouden verdwijnen. De vrees bestond dat het master narrative een uitgehold – ‘leeg’ – verhaal zou worden, op basis waarvan het morele appèl ‘Nooit meer Auschwitz’ onmogelijk hoog te houden was. De ruimte die vrijkwam, kon bovendien worden ingenomen door andere verhalen en andere belangen, waarvan het zeer de vraag was of die het vrijheidsideaal dat sinds de bevrijding van Auschwitz bestond, zouden bewaken of aantasten. Het ontologisch pluralisme was niet langer een schier onuitputtelijk herinneringspotentieel – er waren immers steeds nieuwe groepen en individuen die herdenking verdienden – maar vormde een probleem.

De vraag hoe de Shoah te gedenken wanneer er steeds minder onder ons zijn die het zich in detail kunnen herinneren, wint in het huidige decennium aan urgentie. Doorgaans meent men dat dit probleem getackeld moet worden door de strijd aan te gaan tegen de vergetelheid. Waar de vele verhalen van ooggetuigen binnen het inclusivistisch pluralisme nog verzameld en bewaard bleven ter garantie van het heterogene wereldbeeld, gaan deze verhalen binnen het ontologisch pluralistisch beeld van de geschiedenis een levendige verbinding aan met het heden. De oprichting van de interactieve website *Community Joods Monument* kan in dit licht begrepen worden. Met financiële steun van de Europese Unie en de Stichting Collec-

tieve Maror-gelden Nederland heeft de website van het *Digitaal Monument Joodse Gemeenschap in Nederland*, waartoe in het jaar 2000 het initiatief genomen was, recent een vernieuwing ondergaan.⁴² Wie in het verleden toegang zocht tot het monument, vond enkele persoonsgegevens en familieverbanden van de tijdens de Tweede Wereldoorlog omgekomen Joodse Nederlanders, geordend per gezin en verborgen achter een schilderij van gekleurde staafjes en blokjes.⁴³ In 2010 is deze digitale plaats van herinnering uitgebreid met de *Community Joods Monument*. Bezoekers kunnen hun foto's, herinneringen en verhalen op de website plaatsen. 'Met deze nieuwe stap willen wij het monument tot een plek maken waar heden en verleden elkaar raken en waar verwanten en geïnteresseerden van verschillende generaties elkaar kunnen vinden', zo luidt de toelichting op de website.⁴⁴ De slachtoffers van de Shoah maken binnen de Community nu nog deel uit van een 'levend' netwerk.

De *Community Joods Monument* is exemplarisch voor de toenemende aandacht die door voormalig staatssecretaris Marlies Veldhuijzen van Zanten-Hyllner in een brief aan de Tweede Kamer gesignaleerd wordt voor de 'verhalende individualisering van het verleden'. Deze trend, die niet alleen in Nederland maar ook elders in Europa wordt waargenomen, plaatst het persoonlijke verhaal van de ooggetuigen in het middelpunt van de belangstelling en deelt 'de zorg over de vraag hoelang het nog mogelijk is om deze verhalen uit de eerste hand te kunnen horen'.⁴⁵ Nu de mogelijkheid om in gesprek te treden met de oorlogsgeneratie langzaam van het herdenkingstoneel verdwijnt, intensiveren en herhalen zich de voorafgaande trends in het herinneringsdiscours. Historica Dienke Hondius signaleert in de meest recente ontwikkelingen van het laatste decennium een emotionele ommezwai: 'De oorlogsles is nu beleving, ervaring, ontmoeting "nu het nog kan", een morele les, een waarschuwing'.⁴⁶

Ik vat de bovenstaande ontwikkeling samen. Het ontologisch pluralisme heeft het afgelopen decennium een paradox in de herinneringscultuur teweeggebracht. Het bestaan van verhalen en hun culturele betekenis wordt binnen het pluralisme verondersteld, maar op ontologisch niveau weten wij ons geconfronteerd met de afwezigheid van de mensen die deze verhalen kunnen vertellen en haar als een reservoir van betekenis kunnen ontsluiten. Deze confrontatie met afwezigheid tast, zo vreest men, het overkoepelend mens- en wereldbeeld aan dat we in de huidige verhalencultuur voorstaan. Het master narrative dat wij kennen en levend houden met de belofte 'Nooit meer Auschwitz', dreigt een leeg en uitgehold narratief te worden

42 Het *Digitaal Monument Joodse Gemeenschap in Nederland* was een initiatief van politicoloog en historicus Isaac Lipschits (1930-2008) en is sinds 2005 online. Het werd mogelijk gemaakt door een bijdrage van het Verbond van Verzekeraars en door overige giften.

43 <<http://www.joodsmonument.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

44 <<http://www.communityjoodsmonument.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014). Het *Digitaal Monument Joodse Gemeenschap in Nederland* en de *Community Joods Monument* maken sinds 23 oktober 2007 officieel deel uit van het Joods Historisch Museum.

45 M. Veldhuijzen van Zanten-Hyllner (Ministerie van vws), 'Herdenken Tweede Wereldoorlog', 8.

46 D. Hondius, *Oorlogslessen. Onderwijs over de oorlog sinds 1945*, Amsterdam 2010, 287.

dat zichzelf niet langer kan rechtvaardigen. Het is de vraag hoe we uit deze impasse kunnen geraken nu de herinnering aan het oorlogsverleden niet langer vanzelfsprekend een plaats heeft binnen onze ervaringshorizon. In de laatste jaren is deze ervaringshorizon, zo meen ik, een presentistische verwachtingshorizon geworden. In het volgende hoofdstuk werk ik deze gedachtenistrend verder uit.

Conclusie

De herinnering aan Auschwitz is in dit hoofdstuk beschreven als deel van een ‘historisch discours’: een tijdgebonden cluster van ideeën, beelden en culturele praktijken die bepalen wat er over de systematische vervolging en vernietiging van Joden, Sinti en Roma, verstandelijk gehandicapten en andere door de nazi’s als minderwaardig aangemerkte groepen gezegd kan worden, hoe er over dit onderwerp gesproken kan worden en welke attitude passend is.⁴⁷ Een discours drukt uit hoe de in dit geval verleden werkelijkheid gestructureerd wordt door het denken van de culturele meerderheid. Impliciet blijkt daaruit wat een samenleving voor goed en waar houdt.

Een discours wordt beïnvloed door maatschappelijke en politieke ontwikkelingen en kan op basis van deze invloeden in de loop der jaren veranderen. Decennia-lang blijkt er in de naoorlogse herinneringscultuur ruimte te zijn voor het bestaan van alternatieve denkbeelden die contrasteren met het dominante verhaal op basis waarvan de herinneringscultuur door de tijd heen transformeert. De herinneringscultuur wordt in die zin gevormd door een serie master narratives en counterstories die sinds de bevrijding in onze samenleving circuleren en muteren. Dit proces dat er normaliter voor zorgt dat een samenleving zich als gemeenschap van herinnering door de tijd heen blijft verwerklijken, dreigt in het huidige discours tot stilstand te komen. De vraag hoe de narratieve dynamiek van de herinneringscultuur te herstellen is, wint aan urgentie. In hoofdstuk 3 breng ik het antwoord op deze vraag dichterbij. De toespraak die Eberhard van der Laan, burgemeester van Amsterdam, eind januari 2013 hield ter gelegenheid van de *International Holocaust Remembrance Day*, zal richtinggevend zijn in mijn beschouwing.

47 Voor een beschrijving van het begrip ‘discours’, zie S. Hall, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London (et al.) 1997, 41-54.

3 Master narrative

‘Nooit meer Auschwitz’

Inleiding

Bij het Spiegelmonument ‘Nooit meer Auschwitz’ in het Wertheimpark hield Eberhard van der Laan, burgemeester van Amsterdam, eind januari 2013 een toespraak ter gelegenheid van de *International Holocaust Remembrance Day*. Deze gedenkdag werd in 2005 door de Verenigde Naties ingesteld, met 27 januari als datum: de dag dat Auschwitz-Birkenau in 1945 bevrijd werd. Van der Laan wist zich omringd door een groot aantal belangstellenden, waaronder de vertegenwoordigers en ambassadeurs van een twintigtal Europese landen. Zij kwamen samen rond het gedenkteken in dit Amsterdamse park, de plaats waar de urn met as van de slachtoffers uit vernietigingskamp Auschwitz-Birkenau in Nederlandse aarde rust.¹ Een deel van de herdenking werd uitgezonden op televisie.² Een integrale weergave van de woorden waarmee Van der Laan de aanwezigen in het park en de mensen thuis tijdens de Auschwitzherdenking toesprak, is bij aanvang van dit hoofdstuk op zijn plaats. De toespraak geeft uitdrukking aan het master narrative dat in onze cultuur prominent aanwezig is en waaraan wij onszelf en elkaar herinneren met een drietal woorden – ik citeer:

Nooit meer Auschwitz.

Met die paar woorden geven wij uiting aan onze afschuw over het onheil dat zich in de concentratie- en vernietigingskampen heeft afgespeeld.

1 De Poolse regering organiseerde in januari 1952 voor de eerste maal een internationale herdenking van de bevrijding van Auschwitz-Birkenau. Overlevenden uit verschillende landen woonden deze bijeenkomst bij. Zij vulden in Auschwitz-Birkenau een urn met as en reisden er na de herdenking mee af naar eigen land. De urn die de Nederlandse delegatie meebracht, kreeg een plek onder een kleine grafsteen met de woorden ‘Nooit meer Auschwitz’ op de Oosterbegraafplaats in Amsterdam. In 1977 werd de eenvoudige steen vervangen door het Spiegelmonument van schrijver en beeldend kunstenaar Jan Wolkers (1925-2007). In 1993 kreeg het Spiegelmonument een nieuwe bestemming. Het kunstwerk werd vergroot en samen met de urn overgebracht naar het Amsterdamse Wertheimpark. In dit park vindt sindsdien in Nederland de jaarlijkse Auschwitzherdenking plaats op de laatste zondag in januari, georganiseerd door het Nederlands Auschwitz Comité in samenwerking met de Sociale Verzekeringsbank (svb) en het NIOD Instituut voor Oorlogs-, Holocaust- en Genocidestudies, zie <<http://www.auschwitz.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

2 NOS, ‘Holocaust wereldwijd herdacht’, 27 januari 2013, beschikbaar via <<http://nos.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

Europa werd in de Tweede Wereldoorlog beheerst door de nazi-terreur, die uitgroeide tot symbool van onmetelijk kwaad. Nooit eerder waren ontmenselijking en moord tot staatsdoel verheven. Miljoenen joden en honderdduizenden Sinti en Roma en vele anderen werden omgebracht.

Al meer dan veertig jaar praat ik erover. En lees ik erover. Om te proberen te begrijpen hoe dit heeft kunnen gebeuren. Hoewel ik veel feiten, cijfers en omstandigheden heb geleerd, kan ik het nog steeds niet bevatten. Ik heb zelfs de hoop opgegeven om het echt te bevatten. Maar ik blijf erover praten en lezen, omdat ik, en heel velen met mij, ons verantwoordelijk voelen dat het nooit meer gebeurt.

Wij zijn hier bijeen om stil te staan bij dat onbeschrijflijke leed. Door te gedenken houden wij immers de herinnering levend aan de slachtoffers die van de nazi's niet mochten bestaan. De herinnering aan deze misdaad dwingt ons ook tot een antwoord in het hier en nu. Want weten welke gruwelen hebben plaatsgevonden, verplicht ons ook om te voorkomen dat dit onheil zich ooit kan herhalen.

We staan onophoudelijk voor de opdracht om betekenis te geven aan de Holocaust. We worstelen om woorden te vinden waarmee we betekenis kunnen geven aan de verschrikkingen die mensen hebben ondergaan. Soms zijn woorden niet eens nodig.

Het boek *In Memoriam*, over de 18.000 uit Nederland gedeporteerde en vermoorde Joodse, Roma en Sinti kinderen maakte mij sprakeloos. De lijsten met namen, geboorten en overlijdensdata, per transport genoemd, geven de vele omgekomen jongens en meisjes een gezicht. Regel na regel, bladzijde na bladzijde.

Als ik bezoeken breng aan oudere, joodse Amsterdammers praat vrijwel niemand lang over ervaringen in de oorlog. Wat zij wel doen is uitweiden over hun kinderen en kleinkinderen en achterkleinkinderen, met net iets meer passie dan andere Amsterdammers op leeftijd die niet werden vervolgd in de oorlog. Ik blijf een buitenstaander, maar ik denk dan strijdzaamheid te zien, als zij vertellen over het bestaan dat zij met hun familie weer hebben weten op te bouwen. 'We zijn er nog, het is ze niet gelukt'.

Deze overlevenden pakten na de oorlog de draad van hun verwoeste leven op. In een omgeving die deze verwoesting lang niet of in ieder geval niet genoeg begreep. Zij stemmen daarom tot grote bewondering. Door te luisteren naar hun verhalen worden wij geholpen, als wij voor de opdracht staan om de betekenis van het onheil door te geven aan volgende generaties.

Ik wil dat doen met de juiste waardigheid, maar ook met alle kracht. En dan heb je aan die paar woorden genoeg:

Nooit meer Auschwitz.³

'Nooit meer Auschwitz'. Burgemeester Eberhard van der Laan opent zijn herdenkingstoespraak met deze woorden en brengt zijn rede ermee tot een besluit. In dit

3 Toespraak Burgemeester Van der Laan ter gelegenheid van de Holocaustherdenking bij het Spiegelmoment Nooit Meer Auschwitz, Amsterdam 27 januari 2013, beschikbaar via <<http://www.auschwitz.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

hoofdstuk maak ik zichtbaar wat de interne logica én het gevaar zijn van een master narrative dat zichzelf legitimeert als een inclusie. Een herinneringscultuur die de eigen grenzen kent en als grenzen bereflecteert, is in staat zichzelf – waar dit nodig is – bij te stellen. Een discours dat gesloten is, zo is mijn vooronderstelling, kan zichzelf niet overstijgen.

Wie op internet zoekt naar reacties op de toespraak van Eberhard van der Laan vindt geen onvertogen woord. Delen van zijn toespraak worden geciteerd maar nergens bevraagd op hun betekenis. Waar de herinnering aan de Tweede Wereldoorlog op 4 en 5 mei dikwijls aanleiding vormt voor een vurig publiek debat over de vorm en betekenis van onze herinneringscultuur, heeft de Auschwitzherdenking een status aparte.⁴ Op voorhand is duidelijk welke slachtoffers herdacht worden en eveneens is er overeenstemming over de wijze waarop we hen in herinnering levend houden. De verstaanshorizon waarbinnen we betekenis geven aan de herinnering rondom Auschwitz laat zich definiëren als een ervaringshorizon die een presentistische verwachtingshorizon geworden is. In dit hoofdstuk licht ik deze gedachtenstrend nader toe.

Ervaringshorizon

Binnen het master narrative ‘Nooit meer Auschwitz’ staat het persoonlijke verhaal van de ooggetuigen in het middelpunt van onze belangstelling, te meer omdat de vraag rijst hoelang het nog mogelijk is om deze ervaringsverhalen uit de eerste hand te kunnen horen. Ik omschreef deze trend in het vorige hoofdstuk als de ‘verhalende individualisering van het verleden’. In de toespraak van Eberhard van der Laan nemen we deze trend waar. Op de eerste plaats onderstreept Van der Laan dat het van belang is om te luisteren naar de ‘kleine verhalen’ van overlevenden, waarmee we de betekenis van het onheil kunnen doorgeven aan de volgende generaties. Deze verhalen, ik kom hier tot het tweede element in het vertoog van Van der Laan, bieden tegenwicht aan de onvoorstelbaarheid van het ‘grote verhaal’. De Shoah gaat zowel ons begrip als ons bevattingsvermogen te boven. Auschwitz is en blijft, zo geeft Van der Laan ten derde aan, een onmetelijk symbool van het kwaad. Het zijn de verhalen van overlevenden die laten zien dat het kwaad uiteindelijk niet overwint, maar daardoor tegelijkertijd onbedoeld verhullen wat het kwaad heeft aangericht. Het culturele verlies van verhalen en van de mensen die deze verhalen belichamen, herinnert ons aan de verplichting om te voorkomen dat dit onheil zich ooit kan herhalen. Dit betekent dat de verhalen die tegen alle verwachting in van de vernietiging en vergeetelheid bespaard blijven, strijden om een plaats in onze herinneringscultuur.

Een analyse van de toespraak die Eberhard van der Laan hield tijdens de Auschwitzherdenking in 2013 maakt het master narrative ‘Nooit meer Auschwitz’ zicht-

⁴ De Auschwitzherdenking in januari bij het Spiegelmonument heeft, in tegenstelling tot dodenherdenking en bevrijdingsdag op 4 en 5 mei waarin een bredere categorie slachtoffers herdacht wordt, niet de status van een officiële nationale herdenking.

zo lang tot ik weer kon praten en dat kan ik nu, meer dan zestig jaar later'.¹¹ Hélène Egger laat zich interviewen voor het project van Steven Spielberg. Het vertellen van haar verhaal geeft haar soms het gevoel opnieuw geboren te zijn. Ze wilde, zo schrijft ze, niet doodgaan met een hoofd vol oorlog (7).

De moeder van Hélène Egger sterft in 1941 aan een hersentumor. Hélène herinnert zich nog wat ze aan heeft wanneer Daniël, haar oudste broer, haar met dit verdrietige bericht komt ophalen van een logeerpartijtje: een matrozenpakje met een grote witte kraag. Thuis bij haar opa en oma, waar Hélène woont met haar moeder en twee broers sinds de scheiding van haar ouders, staan allemaal kleine stoeltjes. Zeven dagen wordt er sjiww gezeten.¹² Haar moeder wordt begraven op de Joodse begraafplaats in Muiderberg, een dorpje vlakbij Amsterdam. Hélène is daar niet bij: 'Ze hebben het allemaal voor me weggehouden. Ik weet niet waarom' (15). Een jaar later, in 1942, komen de eerste oproepen voor de Joodse mannen en jongens vanaf achttien jaar om voor de Duitsers te gaan werken in speciale kampen. 'Niemand wist wat er verder zou gebeuren. Later pas. Mijn oudste broer Daniël hoorde bij de allereersten die moesten gaan. Ik zie nog zijn rugzak staan' (25). Daniël is een paar maanden weg wanneer Julius, haar jongste broer, zegt: 'Ik ga erachteraan'. En dat is gebeurd (27).

Van Julius komen een paar briefkaarten, geschreven in de Hollandsche Schouwburg, een gebouw aan de Plantage Middenlaan, gelegen in het hart van de Joodse gemeenschap in Amsterdam, waar Joden uit de provincie Noord-Holland verzameld werden en op transport gesteld, in eerste instantie naar kamp Westerbork. Van Daniël komt er een brief uit dit doorgangskamp, de plaats waar hij en zijn broer elkaar zouden weerzien. De kaarten en de brief zijn bewaard gebleven.¹³ Hélène heeft ze tot een tijdje geleden nooit kunnen herlezen. Haar broer Julius schrijft: *Het is hier chaotisch en vies en er is veel geschreeuw en gehuil van baby's en iedereen en alles loopt door elkaar. Een grote rotzooi ... vannacht geen oog dichtgedaan ... benauwd*. Maar hij wil het thuisfront ook geruststellen. Iedere kaart besluit hij met de woorden: *Kop op, houdt moed we gaan maar eventjes weg, we moeten alleen maar even werken en we komen snel weer terug*. 'Ik heb me later vaak afgevraagd', zo vertelt Hélène, 'of mijn broers voelden dat hun iets verschrikkelijks boven het hoofd hing' (31).

Intussen hoort Hélène over familieleden die onderduiken en over razzia's in de straat. 'Het gebeurde steeds vaker. Joodse mensen die door Duitsers of NSB'ers uit hun huizen werden gehaald en mee moesten in overvalwagens. Ik vroeg me steeds vaker af waar iedereen toch naartoe ging. Moesten al die mensen naar zo'n werk-kamp en hoe zat het dan met vrouwen en kinderen? Moesten die daar ook werken?

11 De herinneringen van Hélène Egger zijn opgetekend in D. Petter, *Ik ben er nog. Het verhaal van mijn moeder Hélène Egger*, Amsterdam/Steenwijk 2012³, 107. Verwijzingen naar dit boek hierna met paginnummers tussen haakjes in de tekst.

12 Direct na een Joodse begrafenis volgt voor de naaste familie een zevendaagse periode van rouw die wordt doorgebracht in het huis van de overledene. Zie voor een korte uitleg over Joodse begrafenisrituelen, waarvan de sjiww deel uitmaakt: <<http://www.jhm.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

13 Zie de integrale weergave in D. Petter, *Ik ben er nog*, 32-45.

En zouden ze daar Daniël en Julius tegenkomen?’ (52). Hélène mist haar broers heel erg: ‘Hun aandacht, het vertier in huis. De jongens hadden een oude pick-up waar ze platen van de Ramblers op speelden. Voordat ze weg waren kwamen er tenminste nog vrienden van hen over de vloer’ (51). Op een dag dat Hélène naar haar vriendin Marion toe wil gaan, blijkt zij met haar hele familie te zijn weggehaald. Een buurvrouw die het gezien heeft, vertelt het verhaal van hun plotselinge vertrek. ‘Rotmoffen’ herhaalt zij, huilend (53).

De vader van Hélène krijgt een dochtertje met zijn nieuwe vrouw: ‘Ik had een zusje! Na haar geboorte wilde ik iedere dag even bij haar zijn. De baby vasthouden, met haar spelen’ (60). Tien maanden oud is ze, wanneer de vader van Hélène samen met zijn vrouw besluit het kindje te laten onderduiken. ‘Mijn zusje weg. Wéér iemand weg. Ik vond het heel erg. Toch bleef ik iedere middag naar mijn vader gaan’, vertelt Hélène (67). In maart 1943 gebeurt in dit huis waar zij zo vreselijk bang voor was: drie mannen bonzen op de voordeur. Aan de hand van haar vader loopt Hélène mee naar buiten. Haar vader krijgt een harde duw in zijn rug. ‘Blijf van mijn vader af! dacht ik. Ik wilde het wel schreeuwen, maar mijn stem deed het niet. Net als in een nachtmerrie’ (68-70). De straat is afgezet met hekken, mensen worden uit hun huizen gehaald, een geschreeuw van jewelste. ‘Voor ik het wist werden we in een overvalwagen geduwd en waren we weg’ (70). Aangekomen in de Hollandsche Schouwburg, denkt Hélène aan de kaarten van haar broer Julius: ‘Hier had hij dus ook gezeten. In deze hel’ (72).

Op een dag wordt haar naam omgeroepen. Ze moet naar voren komen en met een ‘grote akelige ss’er’ mee. ‘Ik mocht heel vlug mijn vader een zoen geven. Ik voel nog zijn armen om me heen. Een paar seconden. Alsof hij me nooit meer los zou laten. Hij drukte een kus op mijn voorhoofd, keek me heel even aan en draaide zich toen snel om. De Duitser nam mij bij de hand en bracht mij naar de deur. Daar stond opa!’ (72). Een lange periode van onderduiken breekt aan: ‘Het ging steeds slechter met me. Ik was op teveel verschillende adressen geweest. Mijn hoofd zat vol met verdriet. Ik was iedereen kwijt. Vaak fantaseerde ik over hoe het zou zijn als mijn vader en mijn broers Daniël en Julius weer terug waren, opa weer grapjes zou maken, oma weer zou lachen, we met zijn allen naar muziek luisterden en viskoekjes aten. De viskoekjes van mijn moeder. Soms droomde ik haar terug, droomde ik alles terug. Dan woonden we weer in Zandvoort. Een gewoon gelukkig gezin. Mijn ouders niet gescheiden, mijn moeder niet ziek en geen oorlog’ (90).

Uiteindelijk belandt Hélène bij een grote boerenfamilie in Vorstenbosch: ‘Een vader, moeder en vijf kinderen. Ze stonden me allemaal op te wachten bij het hek voor hun huis (...) Ik kwam van de hel in de hemel. Ik werd zo hartelijk opgenomen in dit arme, katholieke gezin dat ik me onmiddellijk thuis voelde’ (92-94). Vijftien jaar is Hélène op dat moment en naar eigen zeggen in tijden niet meer zo gelukkig geweest (96). Ze wordt verliefd. Voor buurtbewoners is ze het nichtje uit Rotterdam dat komt aansterken op het platteland. Na de bevrijding van het Zuiden, in september 1944, mag Hélène met de andere kinderen mee naar school. ‘Ik was een van hen, hoorde echt bij de familie’ (100). Ze wenst dat er niets meer zou verande-

ren in haar leven. Maar het loopt anders. Als de oorlog voorbij is, mag ze terug naar huis.¹⁴ Hélène herinnert zich: ‘Toen ik terugkwam in Amsterdam was alles kapot. Opa en oma en ik. We waren blij elkaar terug te zien, maar de heimwee naar mijn leven en liefde in Vorstenbosch verscheurde me vanbinnen. Ik stikte haast van verdriet in die benauwde Amsterdamse flat’ (103). En toen kwamen de lijsten van het Rode Kruis, zo beschrijft Hélène:

De lijsten met namen van de mensen die vergast waren. Daar stonden ze tussen. Daniël en Julius Egger. Mijn broers. Vergast in Auschwitz op 30-9-1942. Vlak daaronder de naam van mijn vader. Vergast in Sobibor op 21-5-1943.

Vanaf dat moment drong werkelijk tot me door hoe het allemaal was gegaan, wat er in de kampen was gebeurd. Er ging geen dag meer voorbij of ik moest eraan denken. Ik kreeg de beelden niet uit mijn hoofd. Mijn vader, mijn broers. Wat hebben ze moeten doorstaan? Afgebeuld, uitgehongerd, mishandeld. Hoe is het met ze gegaan tijdens die verschrikkelijke uren, dagen, weken, maanden? Wat hebben ze gedaan, gedacht, gevoeld? En niet alleen mijn vader en mijn broers, maar al die mensen, zoveel onschuldige mensen ... in mijn hoofd werd het stil, doodstil. Ik leefde wel, maar voelde niets meer. (...)

Niets interesseerde me nog. Ik ging wel weer naar school, maar deed niks. In die tijd ging ik vaak naar het graf van mijn moeder. Dan stond ik daar maar wat. Waarom? Ik weet het niet. Ik probeerde te verwerken wat er in vijf jaar tijd gebeurd was. Zo goed en zo kwaad als dat kon. Maar het was te veel. Veel te veel (104-105).

Lange tijd heeft Hélène Egger last van een gevoel van schaamte. ‘Waarom had ik overleefd? Waarom ik wel en mijn lieve vader en broers niet? Ik was toch ook Joods en er was toch geprobeerd om ons allemaal te vermoorden?’ (107). De schaamte verdwijnt pas na het vertellen van haar verhaal, meer dan vijftig jaar na de oorlog. ‘Het was moeilijk om lange tijd te leven met het idee dat je er eigenlijk niet mocht zijn. Maar dat is nu voorbij. Ik heb veel verloren, maar vooral veel gewonnen. Ik heb een lieve man, drie geweldige kinderen en vijf prachtige kleinkinderen. Nu ben ik trots op mezelf. Gewoon trots op wie ik ben. Ja, ik ben er nog’ (107).

Op het moment dat Hélène Egger begint met praten, schrijft haar dochter Debby Petter, cabaretière en journaliste, een debuut: *Ik ben er nog. Het verhaal van mijn moeder Hélène Egger* (2009). Het boek is door schrijver Thomas Verbogt bewerkt tot een theatermonoloog. Debby Petter brengt deze solovoorstelling in 2012 zelf op het toneel. Zij laat zien hoe de erfenis van de Shoah doorwerkt in het leven van haar moeder en in dat van haarzelf als kind van een overlevende.¹⁵ ‘In iedere familie zijn er dingen die niet gezegd worden maar wel voelbaar zijn’, aldus de trailer van de productie die op internet te vinden is.¹⁶ Op een van de houten tafels op het toneel staan fotolijstjes. Het publiek kijkt een uur lang naar de achterzijde van de

¹⁴ De ervaring van ‘onderduikouders’ en ‘onderduikkinderen’ tijdens de Tweede Wereldoorlog is beschreven in een studie van B. Evers-Emden, *Geleende kinderen. Ervaringen van onderduikouders en hun joodse beschermelingen in de jaren 1942 tot 1945*, Kampen 1994.

¹⁵ Zie in dit verband ook: D. Citroen; R. Mendel, *Eén verhaal uit duizenden. Kleinkinderen over de erfenis van de Shoah*, Amsterdam 2009.

¹⁶ De trailer ‘Ik ben er nog’ is beschikbaar via <<http://www.youtube.com>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

frames en luistert ondertussen naar het verhaal. Waar beelden bij een narratief ontbreken, waar namen geen gezicht hebben, krijgt verbeelding vrij spel. Debby Petter vertelt vanuit het perspectief van een meisje van tien jaar oud – de leeftijd van haar moeder toen de oorlog begon – hoe het is om in een paar jaar tijd alles te verliezen wat haar lief is. Het verhaal, dat het gevoel van ontheemding indringend beschrijft door de ogen van een kind, is blijvend actueel. De opbrengsten van het boek komen ten goede aan een stichting die ervoor zorgt dat kinderen in asielzoekerscentra in Nederland vertrouwen herwinnen en weer blijdschap voelen door deelname aan creatieve projecten.¹⁷

Maatschappelijk belang

Binnen het master narrative ‘Nooit meer Auschwitz’ zijn we overtuigd van het belang om te luisteren naar de ‘kleine verhalen’ van overlevenden waarmee we de betekenis van het onheil kunnen doorgeven aan de volgende generaties. Aan het ‘klein’ maken en dichtbij halen van het verhaal zijn echter ook risico’s verbonden, zo concludeert voormalig staatssecretaris Marlies Veldhuijzen van Zanten-Hyllner terecht in een brief aan de Tweede Kamer over het herdenken van de Tweede Wereldoorlog:

Persoonlijke verhalen, verteld door overlevenden zelf of vastgelegd in bijvoorbeeld een interview, film of boek, blijken steeds weer een goede ingang om kennis, bewustwording en empathie te bewerkstelligen bij mensen voor wie de oorlog een ver verwijderd verleden lijkt. Daarover bestaat consensus. De tot de verbeelding sprekende indrukwekkende en ontzagwekkende verhalen kunnen echter, wanneer ze zonder context worden gebracht, een te grote nadruk op een ‘mooi verhaal’ leggen, waarbij analytische inzichten ontbreken of beperkt zijn.¹⁸

De gedachte dat het publiek maken van persoonlijke ervaringen alléén ons denken over het herdenken verder brengt, is een illusie. Door de pluraliteit aan verhalen, die hun betekenis in eerste instantie aan zichzelf ontleen, dreigen we uit het oog te verliezen wat deze verhalen onderling verbindt, wat hun gemeenschappelijke drager van betekenis is. Met de publieke verslaglegging van de persoonlijke leefwereld van mensen is een maatschappelijk belang gemoeid. Het is de vraag waarop dit belang, waarvan we collectief doordrongen zijn, steunt.

Kleine vertellingen voorkomen het ontstaan van een groot en alomvattend verhaal waarin geen plaats is voor datgene wat afwijkt van de norm. De Joods-Duitse filosoof Theodor Adorno (1903-1969) wijst in dit verband op de betekenis van kleine verhalen als *Minima Moralia*. De ruim honderdvijftig persoonlijke mini-essays, die hij schreef gedurende zijn leven in ballingschap tijdens de Tweede We-

¹⁷ Zie het colofon in D. Petter, *Ik ben er nog*, 112; Nationale Stichting ter bevordering van Vrolijkheid: <www.vrolijkheid.nl> (geraadpleegd op 30.04.2014).

¹⁸ M. Veldhuijzen van Zanten-Hyllner (Ministerie van vws), ‘Herdenken Tweede Wereldoorlog’ (brief aan de Voorzitter van de Tweede Kamer der Staten-Generaal), Den Haag 25 januari 2012, 1-15, spec. 11. Beschikbaar via <<http://www.rijksoverheid.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

reldoorlog, bracht Adorno samen onder deze titel.¹⁹ ‘Reflecties uit het beschadigde leven’, zo is de ondertitel van zijn werk dat getuigt van een gebroken wereldbeeld. De continuïteit van het bestaan is volgens Adorno niet voldoende om het goede leven te realiseren: de tijd heelt de wonden niet. Zijn persoonlijke herinneringen zijn een categorie die de feitelijk voortgaande geschiedenis stoort en hoort te verstoren. Kleine verhalen functioneren, in het licht van Adorno’s reflecties, als morele ordeverstoringen. Ze waken voor de ontwikkeling van een uniform wereldbeeld waarin hetgeen gebroken is, hersteld wordt en voor een maatschappelijke orde die zichzelf legitimeert via processen van uitsluiting en marginalisering.

Auschwitz kon plaatsvinden, zo stelt de Franse filosoof Jean-François Lyotard (1924-1998), door het verbannen van de kleine vertellingen *uit* het denken. Het naziregime ontwikkelde zich tot een totalitair denksysteem waarin alternatieve stemmen tot zwijgen werden gebracht. De inzet om te voorkomen dat Auschwitz ooit opnieuw geschiedt, begint in die zin met het terugvorderen in ons denken van de kleine verhalen in hun verstorende kracht.²⁰ Dit geeft de herinnering aan de Grote Vernietiging een plaats in óns hoofd: *wij* zijn er nog.

Geen voorstelling van te maken

‘Hoewel ik veel feiten, cijfers en omstandigheden heb geleerd, kan ik het nog steeds niet bevatten. Ik heb zelfs de hoop opgegeven om het echt te bevatten’. – Auschwitzherdenking 2013

Verhalen selecteren

Het verhaal van Hélène Egger is bijzonder en toch ook weer niet, zo meldt het achterplat van het boek waarin haar memoires staan opgetekend, ‘omdat er heel veel van deze kinderen waren. Kinderen die door toeval en speling van het lot de oorlog overleefden om met lege handen hun leven weer op te pakken’. Iedere getuigenis als die van Hélène Egger, elke van de stilte geredde stem kan gezien worden als een belangrijke overwinning op de vernietiging en de georganiseerde vergetelheid. Maar omdat er tegelijkertijd zoveel wél verloren is gegaan, spreken getuigen nooit alleen namens zichzelf. Getuigenissen moeten daardoor iets doen wat onmogelijk is, maar wat zij ook onmogelijk kunnen weigeren: zij moeten getuigen namens anderen van wie ons niets is overgeleverd. Wat door de nazi’s als *die Endlösung der Judenfrage* planmatig werd voorbereid, is in verbijsterende mate gelukt.

19 T. Adorno, *Minima Moralia. Reflecties uit het beschadigde leven*, Nijmegen 2013 (oorspr. uitg. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem Beschädigten Leben*, Frankfurt am Main 1951). De titel is een zinspeling op *Magna Moralia*, een van Aristoteles’ werken over ethiek.

20 Een pleidooi voor de ‘kleine verhalen’, geïnspireerd op het werk van Theodor Adorno en Jean-François Lyotard biedt R. Bodelier, *Kosmopolitische perspectieven. Reflecties op ‘Human Development’ en ‘Human Security’*, Tilburg 2012, 94-97. Lyotard bepleit als post-modernist ‘het einde van de grote verhalen’, zie F. van Peperstraten, *Jean-François Lyotard. Gebeurtenis en rechtvaardigheid*, Kampen 1995. Vgl. J.-F. Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979 (*The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, Manchester 1986).

De beoogde massavernietiging van alle Europese Joden markeerde het *eindpunt* van het nazi-beleid, maar is het *beginpunt* gaan vormen van waaruit we deze catastrofe in gedachtenis bewaren. Dit brengt me bij de tweede kenmerkende eigenschap van verhalen, zoals beschreven door Hilde Lindemann Nelson. Wat in een narratieve herinnering verbeeld wordt als een coherent geheel – een verhaal met een begin, midden en einde – is het resultaat van een proces van selectie en herordening.²¹ Een verhaal kan onmogelijk alle gebeurtenissen of ervaringen in zich opnemen en kiest daarom fragmenten uit die een plaats krijgen in een nieuwe structuur: het plot. Het plot van een verhaal fungeert als ankerpunt in ons collectieve geheugen. Het brengt de opeenvolging van gebeurtenissen samen tot één geschiedenis met een duidelijke uitkomst of afloop (*culmination or resolution*).²² In het geval van de Shoah hebben we te maken met een plot dat – ondanks de genuanceerde en gedetailleerde voorstelling van de werkelijkheid zoals die in ons geschiedbeeld bestaat – zowel ons begrip als bevattingsvermogen te boven gaat. Het onvoorstelbare karakter van Auschwitz heeft zowel de ervaring van de directe getuigen als de herinnering van de verlate getuigen diepgaand beïnvloed.

Drogbeeld van normaal bestaan

Driënzeventig procent van de Joden in Nederland is tijdens de Shoah vermoord: het hoogste percentage van West-Europa.²³ In zijn boek *Wij weten niets van hun lot*, waarvoor hij in 2012 de Libris Geschiedenis Prijs ontving, onderzoekt historicus Bart van der Boom de perceptie van de gewone Nederlander op de Jodenvervolging.²⁴ Op basis van primaire bronnen – 164 Joodse en niet-Joodse dagboeken – reconstrueert Van der Boom wat men in de oorlogsjaren 1940-1945 hoorde, dacht en wist. Zijn analyse toont aan dat de gehoorzaamheid en passiviteit van zowel slachtoffers als omstanders verklaard kan worden vanuit het gegeven dat zij zich niet goed realiseerden wat er zich aan het voltrekken was. Dat kwam niet doordat zij onverschillig stonden tegenover de vervolging en zich willens en wetens aan het bewustzijn ervan wilden onttrekken, zoals vaak wordt gedacht of gesuggereerd. De berichtgeving over een industrieel georganiseerde genocide was incidenteel en inconsistent en de realiteit waar ze naar verwees was onvoorstelbaar en letterlijk niet te geloven. De termen 'uitroeiing' en 'vernietiging' werden weliswaar met enige regelmaat gebruikt door de BBC, Radio Oranje, de illegale pers en zelfs de nazi-propaganda, maar deze termen waren toen niet – nóg niet – synoniem met de Holocaust.²⁵ Van der Boom schrijft:

21 H. Lindemann Nelson, *Damaged Identities*, 12-13.

22 H. Lindemann Nelson, *Damaged Identities*, 13.

23 M. Croes; P. Tammes, 'Gif laten wij niet voortbestaan'. Een onderzoek naar de overlevingskansen van joden in de Nederlandse gemeenten, 1940-1945, Amsterdam 2004, 42. Zie ook P. Griffioen; R. Zeller, *Jodenvervolging in Nederland, Frankrijk en België 1940-1945. Overeenkomsten, verschillen, oorzaken*, Amsterdam 2011.

24 B. van der Boom, *Wij weten niets van hun lot. Gewone Nederlanders en de Holocaust*, Amsterdam 2012.

25 B. van der Boom, *Wij weten niets van hun lot*, 385-386.

Moord op de schaal en in het tempo van Sobibor en Auschwitz was een novum dat gewoon niet paste in het wereldbeeld van de meeste Nederlanders. De horizon van hun voorstellingsvermogen was het kamp: een plek waar mensen bijeen gebracht worden, waar zij werken, waar zij overnachten, waar zij zijn. Dat er voorbij het kamp iets bestond dat eigenlijk helemaal geen kamp was, maar een installatie waarin mensen op de dag van aankomst gedood en verbrand werden, was voor de meesten ondenkbaar; ze kwamen er gewoon niet op.²⁶

Men verwachtte het ergste, niet het ondenkbare.²⁷ Van der Boom geeft in zijn boek een groot aantal voorbeelden van Joden die als gevolg van dit gebrek aan voorstellingsvermogen besloten om niet onder te duiken. Met verzet riskeerde men de dood in het in Oostenrijk gelegen strafkamp Mauthausen: dan 'liever' deportatie naar een werkkamp in Polen waar men het zwaar zou krijgen, maar met een beetje geluk weer uitkwam zodra de oorlog voorbij was. Men was eropuit om erger te voorkomen. Als men had geweten dat er geen 'erger' bestond, zouden zij zich anders hebben opgesteld, zo concludeert Van der Boom in zijn boek.²⁸

Kinderen reageerden, anders dan volwassenen, primair op de situatie die erg was. Zij conformeerden zich niet aan de door de nazi's opgestelde regels in het kamp. Jonge kinderen waren voor hun moordenaars een lastige categorie. Hun aanwezigheid in het kamp was behalve nutteloos – tot het verrichten van zwaar werk waren zij niet in staat – ook ordeverstoring. Zij konden de orde die hen werd opgelegd niet begrijpen en werden niet afgehouden van protest door het inzicht dat het zich verzetten a priori zinloos was. In haar boek over *Kinderen met een gele ster* beschrijft Debórah Dwork hoe de nazi's er geen enkel belang bij hadden om het leven van de kinderen die na deportatie in het kamp belandden te rekken:

Omdat men jonge kinderen niet zo gemakkelijk onder controle kon houden (ze begrepen de bevelen niet, ze huilden, ze protesteerden tegen de onderbreking van hun gebruikelijke leven), zag men hen als belemmering voor het efficiënte moordsysteem dat afhankelijk was van kalmte en het drogbeeld van normaal bestaan.²⁹

Zo werden de kinderen de bezegeling van het lot van hun ouders, in ieder geval van hun moeder: bij aankomst in het vernietigingskamp werden zij vrijwel direct doorgestuurd naar de gaskamers.

Debórah Dwork beschrijft de impact die de Holocaust heeft gehad op het leven van kinderen in verschillende Europese landen tijdens en – voor hen die overleefden – ná de oorlog. Archieven brachten haar op het spoor van de afloop of voortgang van hun geschiedenis. Dwork voerde gesprekken met overlevenden en bracht herinneringsmateriaal bijeen van de vermoorden en de levenden – brieven, foto's, familiealbums, dagboeken. De verzameling documenten geeft een beeld van de wij-

26 B. van der Boom, *'Wij weten niets van hun lot'*, 381.

27 B. van der Boom, *'Wij weten niets van hun lot'*, 386; C. Delbo, *Auschwitz and After*, London 1995, 4.

28 B. van der Boom, *'Wij weten niets van hun lot'*, 398-401.

29 D. Dwork, *Children With a Star. Jewish Youth in Nazi Europe*, New Haven/London 1991. Hier de Nederlandse editie: D. Dwork, *Kinderen met een gele ster*, Amsterdam 2000, 327.

ze waarop de Europese kinderen de repressie van het naziregime en het groeiende antisemitisme ervaren hebben. Er ontstaat inzicht in wat het betekent om een lange periode onder te duiken, gedwongen afstand te moeten doen van de Joodse identiteit – te leven met valse papieren – een nieuw thuis te vinden in het getto en tot besluit verbannen te worden naar een plaats die na de bevrijding bekend zou staan als een vernietigingskamp, maar waarvan op het moment zelf niemand precies wist wat het was. Bijna negentig procent van de Joodse kinderen in Europa werd er vermoord.³⁰ Nog steeds onvoorstelbaar.

Beeld en werkelijkheid

Wat voor mensen gedurende de Shoah opging, geldt voor onze herinnering aan de Shoah in versterkte mate: in het gedenken van deze gebeurtenis hebben we te maken met verhalen waarvan de uitkomst zich aan ons voorstellingsvermogen onttrekt. Auschwitz, zo schrijven cultuurwetenschappers Hans van Driel en Anke Coumans, verwijst naar een situatie waarin de relatie tussen beeld en werkelijkheid lijkt te zijn opgeheven.³¹

Voor de directe getuigen van de Shoah hadden de gebeurtenissen waaraan zij op enigerlei wijze deel hadden, een onbeslist karakter. Hun historische werkelijkheid werd bepaald door een afloop die zij niet voorzagen, niet konden voorzien. De vraag waar de ontstane situatie op uit zou lopen, werd door menigeen gesteld, maar het vermogen om hiervan een beeld te vormen, ontbrak. Wat dit betekent, wordt bijvoorbeeld duidelijk in het oorlogsdagboek van Klaartje de Zwarte-Walvisch (1911-1943) dat zij schreef tijdens de laatste maanden van haar leven. Het is een van de 164 getuigenissen waarop het onderzoek van Bart van der Boom berust.³² Haar aantekeningen zijn recentelijk – zesenzestig jaar nadat zij werden gemaakt – ontdekt en uitgegeven onder de titel *Alles ging aan flarden*.³³ Zij voeren de lezer mee via de Hollandsche Schouwburg naar kamp Vught, via kamp Westerbork tot aan Sobibor. Bij aankomst in de Hollandsche Schouwburg beschrijft Klaartje de Zwarte-Walvisch hoe zij

een vrouw tegen de muur (zag) staan met zo'n paar angstige smekende ogen dat (zij) er akelig van werd en (haar) blik van haar afwendde. Ogen die om hulp vroegen. Wie kon hier helpen?

We ondergingen toch allen hetzelfde lot, en noch de één noch de ander kon iets doen. Allen waren veroordeelden, want we waren gebrandmerkt met het Jodenstempel. Ik zag nog verschillende tragische tonelen en maakte bij mezelf de opmerking dat de schouwburg meer van een gekkenhuis weg had dan van mensen die tewerkgesteld zouden wor-

30 D. Dwork, *Kinderen met een gele ster*, 346.

31 H. van Driel; A. Coumans, 'Het onvoorstelbare: de werkelijkheid van het beeld. Over *Der Untergang* en het beeld van de holocaust', in H. van Lierop- de Brauwier; P. Mooren (red.), *De Tweede Wereldoorlog als moreel ijkpunt. Opvoeding, jeugdliteratuur en beeldvorming*, Den Haag 2005, 15-27, spec. 21-23.

32 B. van der Boom, 'Wij weten niets van hun lot', 488-515, spec. 514-515.

33 K. de Zwarte-Walvisch, *Alles ging aan flarden. Het oorlogsdagboek van Klaartje de Zwarte-Walvisch*, Amsterdam 2009.

den en ik begreep dat velen deze slag nooit te boven zouden komen. De massa werd overdonderd en niemand wist wat hem of haar te wachten stond. (...) Het was ook zo'n tragisch beeld en het geheel bood een aanblik die met geen pen te beschrijven was. (...) Hoe moest dit alles eindigen? Dit was de vraag die iedereen zichzelf voortdurend stelde.³⁴

Het document van Klaartje de Zwarte-Walvisch is geschreven 'vanuit de onvoorstelbare werkelijkheid van een groep mensen op weg naar de vernietiging', zo staat vermeld op de achterflap van het boek. Met deze voorkennis, vanuit de wetenschap dat de periode van vervolging zou uitlopen op de Grote Vernietiging, lezen wij haar notities. Het oriëntatiepunt in onze historische herinnering ligt, met andere woorden, anders dan voor de directe getuigen die niet wisten hoe de situatie waarin zij verkeerden eindigen zou, in de voorziene afloop van de geschiedenis. Het einde is niet langer onbeslist, maar blijft niettemin ondenkbaar. De Shoah heeft zich ontwikkeld tot een abstract symbool van het kwaad met een omvang die ons voorstellingsvermogen te boven gaat, juist omdat zij kenbaar is: een industrieel georganiseerde, miljoenvoudige volkerenmoord in daarvoor speciaal ontworpen kampen met gaskamers en crematoria. Deze doelgerichte zuivering van 'volksvreemde elementen', waarvoor een gigantische logistieke operatie nodig was, herinnert ons aan de mogelijkheid dat elke cultuur in zijn tegendeel kan omslaan.³⁵ Dit idee is angst-aanjagend en voedt onze afweer: 'nooit meer'.

Waar Auschwitz voor de directe getuigen een onvoorstelbare realiteit was – een werkelijkheid die lange tijd ongekend bleef en ondenkbaar was –, herinnert zij de verlate getuigen aan een werkelijkheid die je maar beter niet in zijn realiteit kunt kennen. Er bestaat een heftige angst om Auschwitz te laten behoren tot een menselijke wereld die ooit hééft plaatsgevonden, zo stellen Van Driel en Coumans, want mocht die wereld menselijk zijn geweest, dan zou Auschwitz opnieuw kunnen plaatsvinden. Deze angst wordt hanteerbaar wanneer we het menselijke aspect ervan ontkennen en claimen dat er over Auschwitz niet gesproken kan worden. Zij is slechts benoembaar.³⁶ Auschwitz is daarom geen werkelijkheid, zo concluderen Van Driel en Coumans, 'het is een metafoor (een wóord) voor wat binnen de psychoanalyse *le réel* wordt genoemd: die werkelijkheid die zich voortdurend als dreiging aanwezig stelt, de werkelijkheid die niet in de ogen te kijken is. De Holocaust is in de meest radicale zin het onvoorstelbare trauma'.³⁷ Het is de vraag hoe deze onvoorstelbare werkelijkheid van een voorstelling voorzien zou kunnen worden: alleen wanneer de Shoah deel uitmaakt van onze persoonlijke leefwereld, kan worden ontdekt wanneer er zich iets vergelijkbaars dreigt aan te dienen.

34 K. de Zwarte-Walvisch, *Alles ging aan flarden*, 38-39.

35 Zie M. van Haperen e.a. (red.), *De Holocaust en andere genociden. Een inleiding*, Amsterdam 2012.

36 H. van Driel; A. Coumans, 'Het onvoorstelbare: de werkelijkheid van het beeld', 22-23. Zie in dit verband het boek van de Italiaans-Joodse Auschwitz-overlevende Primo Levi over het leven in het kamp en over het gedrag dat bewakers en gevangenen zich onder de extreme omstandigheden eigen maakten, P. Levi, *Se Questo è un Uomo*, Torino 1958 (Nederlandse vert. *Is dit een mens?*, Amsterdam 1987).

37 H. van Driel; A. Coumans, 'Het onvoorstelbare: de werkelijkheid van het beeld', 23.

Persoonlijke leefwereld

Waar ik in de vorige paragraaf wees op het risico dat we het maatschappelijke belang van geschiedverhalen uit het oog verliezen als we deze te klein en concreet maken, draagt het vergroten en abstraheren van het geschiedverhaal eveneens een gevaar in zich. Wanneer de Shoah uitgroeit tot een moreel adagium, gaat het algemene en maatschappelijke belang van het herdenken niet langer een verbinding aan met onze persoonlijke leefwereld. Door het onmenselijke, onvoorstelbare karakter van Auschwitz dreigt het catastrofale verleden een plaats te krijgen buiten onze historische werkelijkheid en als zodanig haar morele betekenis te verliezen.

Zolang we de vernietiging uitdrukken in een getal, zo maakt Thomas Buergenthal in zijn 'Nooit meer Auschwitz'-lezing hetzelfde punt langs een andere weg, trivialisering we de Shoah als diepmenselijke tragedie en ontmenselijken wij haar slachtoffers:

Het getal verandert de slachtoffers in een inwisselbare massa van naamloze, zielloze lichamen. Het veronachtzaamt het feit dat elk van hen een individu was – moeder, vader, kind, grootouder, kunstenaar, dokter, advocaat – met elk zijn dromen en verwachtingen. Ieder van hen was een mens, vermoord in Auschwitz, Treblinka, Dachau, Buchenwald, Sachsenhausen, Bergen-Belsen, op de met sneeuw bedekte wegen tijdens de dodenmarsen van Auschwitz, in de getto's en werkkampen, alleen omdat ze Joden waren.³⁸

'Er zijn geen zes miljoen Joden vermoord', schrijft de Joodse advocaat en schrijver Abel Herzberg (1893-1989), auteur van het *Dagboek uit Bergen-Belsen*, 'er is één Jood vermoord en dat is zes miljoen keer gebeurd'. Als we werkelijk willen vertellen wat de Jodenvervolging en -vernietiging betekend heeft, zouden we volgens Herzberg zes miljoen biografieën moeten schrijven van deze zes miljoen enkelingen.³⁹ Herzberg was zich ervan bewust dat niet alleen het schrijven maar ook het lezen van zes miljoen boeken onmogelijk zou zijn en dat is precies het punt: er is altijd te weinig gezegd, te weinig herdacht, te weinig verbeeld. Alle dagboeken, memoires en mondelinge getuigenissen samen kunnen niet in beeld brengen wat er werkelijk is gebeurd. Dit blijvende tekort, dat is wat wij ons te midden van de groeiende overmaat moeten blijven herinneren.

Kleine verhalen, die over de geschiedenis vertellen in haar onvoorziene afloop, sorteren als morele ordeverstoring het meeste effect wanneer zij verteld worden vanuit het plot van het 'grote verhaal'. Het reële leven blijkt de ruimte waar het onvoorstelbare plaatsvindt, dat is wat deze kleine vertellingen inzichtelijk maken en dat maakt ze onmisbaar. Dit is van de ene kant een bedreigende gedachte: het onvoorstelbare is mogelijk, mensen kunnen een onmenselijke wereld creëren, daar

³⁸ T. Buergenthal, 'Ik wilde dat ik het wist' ('Nooit meer Auschwitz'-lezing), in *Trouw*, 31 januari 2009 (vertaling A. Bosman), beschikbaar via <<http://www.trouw.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014). De Engelse editie van de lezing: T. Buergenthal, 'Reflecting on Auschwitz Six Decades Later', Amsterdam 27 januari 2009, is beschikbaar via <<http://www.auschwitz.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

³⁹ A. Herzberg, 'Schurkenrol in tragedie niet voor leiders Joodse Raad', in *Nieuw Israëlietisch Weekblad*, 17 december 1976/24 kislew 5737. Zie ook A. Herzberg, *Tweestromenland. Dagboek uit Bergen-Belsen*, Arnhem 1950.

zijn wij toe in staat.⁴⁰ Tegelijkertijd is het de vraag of Auschwitz, voor wie afgaat op de vele getuigenisverhalen, het einde van alle menselijkheid betekent. Binnen de muren van de doorgangs- of vernietigingskampen, binnen de getto's en vele plaatsen van onderduik, werd niet alleen op ongekende manieren gestorven maar ook op ongekende manieren geleefd. Zolang de geschiedenis een onbeslist karakter heeft, zolang we beseffen dat het onvoorstelbare een reële mogelijkheid blijft, dreigt er niet alleen gevaar maar is er hoop – ook dat is ons erfgoed.

Het kwaad krijgt een gezicht

'Het boek *In Memoriam*, over de 18.000 uit Nederland gedeporteerde en vermoorde Joodse, Roma en Sinti kinderen maakte mij sprakeloos'. – Auschwitzherdenking 2013

Verhalen interpreteren

Niet zelden stellen we ons in onze herinneringscultuur ten doel om de slachtoffers van de Shoah met terugwerkende kracht hun naam en gezicht terug te geven. Soms letterlijk: onlangs verscheen een verzameling foto's van de in ons land gedeporteerde en vermoorde Joodse, Roma en Sintikinderen, samengebracht in een bijna duizend pagina's tellend gedenkboek: *In Memoriam*.⁴¹ De manier waarop de kinderen in het boek worden afgebeeld, maakt ze tot wat genoemd wordt *flat characters or stable stereotypes*.⁴² De abstractie van het beeld lokt een abstractie van de belofte uit. Voor dit immense aantal *onschuldige slachtoffers*, voor het leed dat hun is aangedaan en het leven dat hun ontzegd bleef, zijn in beginsel geen andere woorden denkbaar dan de belofte 'nooit weer'.

Een master narrative selecteert niet alleen wat in een narratief verbeeld wordt, maar richt met deze selectie doelbewust onze blik op de werkelijkheid. Ik kom hier tot de derde kenmerkende eigenschap van verhalen: zij helpen ons om te interpreteren wat verbeeld is. 'De schildering van tijd, gebeurtenissen, spelers en plaatsen in een verhaal', zo schrijft Hilde Lindemann Nelson, 'wordt altijd weergegeven vanuit een bepaald gezichtspunt – vanuit een bepaalde invalshoek of wijze van kijken, die een specifieke interpretatie biedt van wat er gebeurt'. Verhaalelementen worden zo gesorteerd dat zij een emotionele reactie teweegbrengen. De destructieve uitwerking van een gebeurtenis wordt als zodanig in het collectieve geheugen geprent.⁴³ Neem *In Memoriam*. De foto's die in dit boek zijn opgenomen, zijn gemaakt op het moment dat ons collectieve bewustzijn nog niet begonnen was deze beelden met elkaar te verbinden, ze een volgorde toe te kennen en een gezamenlijke betekenis te geven.⁴⁴ In het boek zijn de foto's geordend op basis van lange lijsten met geboor-

⁴⁰ M. Veldhuijzen van Zanten-Hyllner (Ministerie van vws), 'Herdenken Tweede Wereldoorlog', 2.

⁴¹ G. Luijters, *In Memoriam. De gedeporteerde en vermoorde Joodse, Roma en Sinti kinderen 1942-1945*, Amsterdam 2012.

⁴² Zie H. Lindemann Nelson, *Damaged Identities*, 13.

⁴³ H. Lindemann Nelson, *Damaged Identities*, 13-14.

⁴⁴ Vgl. H. van Driel, '11 september 2001. Een wereldbeeld verschuift', in *Skrien* 34 (2002) 1, 46-48, spec. 48.

Julius Asser Egger (links)
 * 10 februari 1925 – † 30 september 1942, met zijn oudere broer Daniël en zijn zusje Hélène (© Hélène Petter-Egger, Amsterdam). Foto en onderschrift: G. Luijters, *In Memoriam*, 72. Foto op het omslag van *Ik ben er nog. Het verhaal van mijn moeder Hélène Egger* (D. Petter, Amsterdam/Steenwijk 2013).



te-, transport- en sterfdata van de kinderen die erop staan. Deze chronologische of logische samenhang maakt verpletterend zichtbaar wat het betekent 'als het kwaad goede mensen treft'.⁴⁵

Personaliseren van de vernietiging

In het voorjaar van 2012 was er in het Stadsarchief Amsterdam een tentoonstelling ter nagedachtenis aan de 17.964 Joodse, Roma en Sinti kinderen die tussen 1942 en 1945 gedeporteerd en vermoord zijn.⁴⁶ In de hal van het gebouw stond een zeventig meter lange tafel met daarop drieduizend kinderportretten. Het verhaal van miljoenen personaliseert zich in het verhaal van concrete individuen, dat ons onmogelijk *niét* kan raken. Een foto van een amper eenjarig kind met haar pop in de box. Een foto van een zusje met haar broertje, peuter en kleuter nog, die poseren in een matrozenpak. Een foto van een tienerjongen, met zijn broer en zus aan het wandelen op het trottoir, een fiets in de hand. Een foto van een meisje met getoupeerd haar, make-up op haar gezicht, een parelketting siert haar hals – zestien jaar oud werd zij. Deze kinderen gingen op vrijdag 24 juli 1942 mee op transport 4, van Westerbork naar Auschwitz.⁴⁷ Onder hen was Julius Asser Egger, de jongste broer van Hélène Egger.

⁴⁵ H. Kushner, *Als 't kwaad goede mensen treft*, Baarn 1983 (oorspr. uitg. *When Bad Things Happen to Good People*, New York 1981).

⁴⁶ Zie <<http://stadsarchief.amsterdam.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

⁴⁷ 'Transport 4. Vrijdag 24 juli 1942. Westerbork-Auschwitz, 1000 gedeporteerden, van wie 234 kinderen': G. Luijters, *In Memoriam*, 65-73.

‘Alledaagse kiekjes van doodgewone kinderen. Hun onschuld staart de lezer aan, pagina na pagina’, zo schrijft een recensent van een landelijke krant naar aanleiding van het gedenkboek *In Memoriam*, waaruit de tentoongestelde foto’s afkomstig zijn.⁴⁸ Schrijver en journalist Guus Luijters werkte vier jaar lang onafgebroken aan het verzamelen van de namen, adresgegevens, geboorte- en sterfdata van de vermoorde kinderen. ‘Kinderen staan zo onbevangen in de wereld, alles is nieuw voor ze. Dat fascineert me’, aldus Luijters.⁴⁹ Hij las over het project van Serge Klarsfeld, een beroemde nazi-jager die parallel aan zijn speurtocht naar voortvluchtige oorlogsmisdadigers de namen en foto’s verzamelde van alle gedeporteerde Joodse kinderen in Frankrijk en deze in 1994 publiceerde in een verzamelbundel.⁵⁰ Luijters: ‘Het leek me een kwestie van tijd voor er in Nederland, waar naar verhouding de meeste kinderen zijn weggevoerd, ook zo’n boek zou komen. Toen dat er na achttien jaar nog niet was, heb ik besloten het zelf te maken’.⁵¹ *In Memoriam* krijgt bij verschijnen lovende recensies. De weerstand die de indrukwekkende uitgave mogelijk ook oproept, probeert de inleiding op het gedenkboek te ondervangen. David Barnouw, verbonden aan het NIOD Instituut voor Oorlogs-, Holocaust- en Genocidestudies, wijst in zijn voorwoord op het risico om kinderen te isoleren van de andere slachtoffers. Het idee dat kinderen vooral aanspreken door hun onschuld suggereert ten onrechte dat oudere slachtoffers minder onschuldig zijn en dus een beetje schuldig. Deze aanname is uiteraard in het geval van de Holocaust geheel onterecht.⁵²

Dankzij de nauwkeurige administratie van de nazi’s weten we tamelijk precies wie waar en wanneer gestorven is tijdens de Shoah. De gegevens zijn voor de Nederlandse Joden in 1995 al eens verzameld in een boek dat ook de titel *In Memoriam* draagt: een meer dan vuistdik handboek waarin de namen staan afgedrukt van de ruim 100 duizend Joodse oorlogsslachtoffers die tijdens de Tweede Wereldoorlog uit Nederland werden gedeporteerd en van wie geen graf bekend is.⁵³ Was die lijst van oud en jong alfabetisch op achternaam, Guus Luijters maakte een uitsplitsing van de jonge slachtoffers per transport. Hij analyseerde daartoe 102 transportlijsten. Vanuit een vergelijking van de datum waarop de kinderen op de trein werden gezet en de datum waarop zij daadwerkelijk werden vermoord, ontstaat inzicht in de tijd dat zij in het kamp verbleven. Het rangschikken van de gegevens per transport laat tevens iets zien van de werkwijze van de Duitse bezetter. Zo blijken er, anders dan tot dan toe werd gedacht, niet één maar meer transporten per week

48 J. Stam, ‘17.964 Anne Franks’, in *De Volkskrant*, 8 februari 2012.

49 M. Moll, ‘Een meisje van 10, alleen, op weg naar de gaskamer’, in *Brabants Dagblad*, 11 februari 2012.

50 S. Klarsfeld, *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*, Paris 1994. Serge Klarsfeld werd in zijn werk gesteund door zijn echtgenote journaliste Beate Klarsfeld, met wie hij een groot aantal oorlogsmisdadigers opspoorde en voor het gerecht bracht. Beate Klarsfeld verzorgde op 24 januari 2013 de tiende ‘Nooit meer Auschwitz’-lezing in Amsterdam.

51 L.-L. ten Voorde, ‘In Memoriam. Een emotioneel pleidooi dat werkt’, 24 februari 2012, beschikbaar via <<http://photoq.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

52 D. Barnouw, ‘Voorwoord’, in G. Luijters, *In Memoriam*, 7-10, spec.7.

53 SDU Uitgeverij, *In Memoriam*, Den Haag 1995.

vanuit Westerbork te hebben plaatsgevonden. Grote en kleine transporten, op verschillende dagen – een tot nu toe onbekend patroon.⁵⁴

Het samenstellen van de namenlijst op basis van bestaande transportlijsten en sterfteregisters, het uifilteren van de kindernamen uit de registratielijsten van volwassenen, nam niet meer dan anderhalf jaar tijd in beslag. Langer duurde het verzamelen van fotomateriaal – en een jaar na het verschijnen van het gedenkboek breidt deze collectie zich nog steeds verder uit. De drieduizend foto's die Guus Luijters met hulp van beeldredacteur Aline Pennewaard aanvankelijk wist op te sporen in archieven in binnen- en buitenland en deels na een publieke oproep in 2009 kreeg toegestuurd, zijn inmiddels aangevuld met ruim zevenhonderd exemplaren.⁵⁵ 'Of dat veel is? Je kunt ook zeggen dat de Duitsers erin geslaagd zijn om 15 duizend foto's van de aardbodem te doen verdwijnen', zo relateert Luijters de omvang van deze verzameling.⁵⁶ De persoonlijke bezittingen die Joden mee konden nemen op transport waren beperkt, wat aan spullen achterbleef in huis werd veelal vernietigd of geroofd. Wat aan Joodse familie, vrienden of burens in bewaring werd gegeven, werd later vaak alsnog vernietigd. De foto's – familiekiekjes, schoolfoto's, pasfoto's – die mensen meenamen, werden na hun dood in de gaskamers verbrand.⁵⁷ Luijters: 'De Duitsers wilden als ze alle Joden hadden uitgeroeid, ook hun hele documentatie vernietigen. Het grote verdwijnen dat de nazi's voor ogen stond, is niet gelukt. Daar is dit boek een bewijs van'.⁵⁸

Wat buiten beeld blijft

Sommige slachtoffers van de Shoah anticipeerden – al dan niet bewust – op de mogelijkheid dat er ooit geen ander tastbaar bewijs van hun bestaan zou zijn, dat de herinnering aan hen nergens anders zou voortleven dan in een foto. Nadat de deportaties begonnen waren, lieten velen door een fotograaf thuis een afscheidsfoto maken. Zij wilden oog in oog met het dreigende verlies – het uiteenvallen van hun gezin, het noodgedwongen verlaten van huis en haard – de situatie van daarvoor zoveel mogelijk documenteren. Sommige gezinnen waren toentertijd al niet meer compleet. Van de reeds op transport gestelde gezinsleden werd daarom soms, tijdens het maken van de foto, een al bestaand portret neergezet. Zo waren de afwezigen toch een beetje aanwezig.⁵⁹

Geen enkele techniek werd, en wordt nog steeds, zozeer ingezet tegen het vergeten als de fotografie, zo stelt psycholoog Douwe Draaisma in zijn *Vergeetboek*. Tegelijkertijd is er volgens hem ook geen enkele andere techniek die in haar verhouding tot het geheugen zoveel paradoxen bevat:

54 G. Marlet, 'Voor de vergeten, vermoorde kinderen', in *Trouw*, 8 februari 2012.

55 G. Luijters; A. Pennewaard, *In Memoriam. Addendum*, Amsterdam 2012.

56 G. Marlet, 'Voor de vergeten, vermoorde kinderen'.

57 G. Luijters, 'Inleiding', in *In Memoriam*, 11-25, spec. 23-24.

58 J. Stam, '17.964 Anne Franks'.

59 G. Luijters, 'Inleiding', 23.

Het liefst fotograferen we de onvergetelijke momenten – in het besef blijkbaar dat ook het onvergetelijke kan worden vergeten. We hopen dat foto's ons geheugen ondersteunen en merken vroeg of laat dat die foto's onze herinneringen beginnen te vervangen, een effect dat zich vooral bij portretten voordoet. Bij overleden dierbaren brengt het met zich mee dat de foto voor de herinnering schuift. Waarom bewaart ons geheugen niet de foto *en* de herinneringen? De fotografie is wel 'een spiegel met een geheugen' genoemd, maar wat hopen we toch van een geheugenprothese die ons zoveel laat vergeten?⁶⁰

De foto's in het *In Memoriam* illustreren – in de reconstructie van een verleden dat ver achter ons ligt en dat de meeste van zijn lezers helemaal niet hebben meegemaakt – waar Draaisma op doelt. Het gedenkboek suggereert te verbeelden wat wij niet mogen vergeten: de vernietiging. De vernietiging die wij 'kennen' van de foto's die genomen zijn tijdens de bevrijding van de concentratiekampen in 1945. Foto's waarop het kamp te zien is, de doden te zien zijn, de ondervoeding van hun lichamen voordat zij stierven te zien is, evenals de onverschilligheid en minachting waarmee ze ook na hun dood nog behandeld waren. Deze beelden hebben beslag gelegd op de herinnering aan alles wat met het nazisme en de verschrikkingen van de Tweede Wereldoorlog wordt geassocieerd.⁶¹ De kinderen die in het *In Memoriam* staan afgebeeld, zijn – een enkele uitzondering als Hélène Egger daargelaten – allemaal vermoord. De in het gedenkboek opgenomen foto's brengen echter bovenal het leven tot uitdrukking dat aan de vernietiging vooraf is gegaan. Zij laten zien dat de geschiedenis in geen geval samenvalt met haar afloop en protesteren massief tegen deze afloop.

Neem de foto van Julius Asser Egger. Wie naar hem en zijn oudere broer Daniël kijkt vanuit de wetenschap dat beiden vermoord zijn in het kamp, dreigt te vergeten dat hun geschiedenis ondanks de gruwelijke afloop wel degelijk van de lichtvoetigheid van het bestaan getuigt: de aandacht voor zijn zusje, zijn platen van de Ramblers, Hélène zou er meer dan zestig jaar later van getuigen. Tegelijkertijd: wie naar hun zusje Hélène kijkt, vanuit de wetenschap dat zij de Shoah als enige van het gezin overleefde, vergeet dat haar geschiedenis ondanks de goede afloop vele verschrikkingen kende. In deze paradox, het feit dat het leven en de dood op onvoorzienbare en onontwarbare wijze in elkaar verstrengeld zijn, komt de ware aard van de onvoorstelbaarheid van Auschwitz aan het licht. De foto verbergt deze onvoorstelbaarheid echter evenzeer als dat hij haar onthult.

De auteur van *In Memoriam* is er zich van bewust dat hij zich met de uitgave van zijn gedenkboek voor een paradoxale opgave heeft gesteld. Hij kan, zo zegt hij, zijn blik moeilijk laten rusten op de bladzijden: 'Alle foto's heb ik een voor een in mijn handen gehad, maar allemaal bij elkaar – ik kan er niet tegen, het is verschrikkelijk heftig'.⁶² Het schokkende aan de beelden is hun verpletterende gewoonte. De foto's verraden niets van het onheil dat de kinderen boven het hoofd hing. Ze

60 D. Draaisma, *Vergeetboek*, Groningen 2010, 14.

61 S. Sontag, *Kijken naar de pijn van anderen*, Amsterdam 2003, 85 (oorspr. uitg. *Regarding the Pain of Others*, New York 2002).

62 J. Stam, '17.964 Anne Franks'.

speelden, lachten, gingen naar school, werden met zorg aangekleed en kropen voor de camera dicht tegen hun ouders aan. De foto's maken geenszins zichtbaar dat deze kinderen er niet mochten zijn; integendeel. 'Wat zou er gebeuren als je die foto's zou isoleren', vraagt Luijters zich af in een van de interviews naar aanleiding van zijn boekpublicatie en de bijbehorende expositie. 'Hoe lang zou het duren voor je denkt te weten wat er aan de hand is? Voor je het ook kunt interpreteren?' Slechts een enkele keer komt er een Davidsster in beeld. Het zijn allemaal kinderen, 'doodgewone' kinderen – al zijn ze dan ook in abnormale omstandigheden gestorven.⁶³

Publieke rouw

In het boek *Kijken naar de pijn van anderen*, stelt de Amerikaans-Joodse schrijfster Susan Sontag (1933-2004) het commerciële belang ter discussie van foto's die ons herinneren aan situaties van lijden en onrecht. Fotografen met ethisch bewustzijn maken zich in toenemende mate zorgen om de exploitatie van sentimenten (medelijden, compassie, verontwaardiging) in de verslaglegging van oorlogs- en conflictsituaties, schrijft zij.⁶⁴ Beelden die wij registreren en documenteren vormen zo onze historische herinnering, maar doen eveneens steeds vaker een appèl op onze ervaring. Foto's registreren niet alleen wat is gebeurd, maar worden deel van onze belevingswereld en roepen emoties op. Sontag:

Het gevoel aanwezig te zijn bij het lijden van anderen, dat door beelden mogelijk wordt gemaakt, suggereert dat er een verbinding bestaat tussen de verre slachtoffers (...) en de bevoorrechte kijker. En dat is eenvoudig niet waar, het is opnieuw een mystificatie van wat we werkelijk vermogen. Als we mededogen voelen, kunnen we ons inbeelden dat we niet medeplichtig zijn aan de oorzaak van het lijden. Ons mededogen is zowel een brevet van onschuld als van onmacht.⁶⁵

Waar medeleven een centrale rol speelt, steekt de onvoorstelbaarheid van de geschiedenis – die ons vanwege het onmenselijke karakter van het gebeurde doet verdringen wat het kwaad heeft aangericht – opnieuw haar kop op. Zo besluit Luijters zijn reflecties op de verzameling foto's in zijn gedenkboek:

Het wordt emotioneel door de context. Dat maakt het zo verschrikkelijk beladen. Dat je weet hoe het met al die kinderen is afgelopen. Ik kon er niet aan ontkomen me voor te stellen wat er in de kampen met de kinderen is gebeurd. Maar ik heb me in dit boek niet op dat terrein begeven. Het is echt te gruwelijk om daar over te praten.⁶⁶

'Historisch besef dat slechts leunt op noties en emoties', zo stelt Marlies Veldhuijzen van Zanten-Hyllner in haar brief aan de Tweede Kamer over het herdenken van de Tweede Wereldoorlog, 'is manipuleerbaar en geeft geen inzicht in de maat-

63 M. Moll, 'Een meisje van 10, alleen, op weg naar de gaskamer'.

64 S. Sontag, *Kijken naar de pijn van anderen*, 76.

65 S. Sontag, *Kijken naar de pijn van anderen*, 97-98.

66 M. Moll, 'Een meisje van 10, alleen, op weg naar de gaskamer'.

schappelijke en politieke ontwikkelingen die tot de oorlog en vervolging hebben geleid en die zich in een of andere vorm ook vandaag de dag zouden kunnen voordoen'.⁶⁷ Zowel afschuwwekkende foto's – beelden van stapels lijken – als foto's die de verleden werkelijkheid onbedoeld verhullen door hun schijnbare doorzichtigheid, delen in het onvermogen om het gebeurde te begrijpen. Maar omdat de foto's suggereren de werkelijkheid af te beelden zoals zij was, maken ze dit onvermogen tegelijkertijd onzichtbaar.⁶⁸

Voor Susan Sontag leidt dit tot de verplichting foto's niet langer alleen te bekijken, maar ze te *onderzoeken*. 'Met welk doel worden deze beelden tentoongesteld? Om verontwaardiging op te wekken? Om ons een 'slecht' gevoel te bezorgen, dat wil zeggen ontzetting en droefheid op te wekken? Om ons te helpen rouwen?'⁶⁹ Of om ervoor te zorgen dat wij niet vergeten? Dat is een gevaarlijk project. Gedachtenis via foto's, zo concludeert Sontag, parallel aan Draaisma's analyse, verdringt gemakkelijk andere vormen van inzicht en herinnering. Waar foto's ons achtervolgen door een appèl te doen op ons vermogen te worden geraakt, dragen verhalen bij aan ons begrip van de situatie – niet in onze vermeende, maar in onze reële relatie ermee – aan onze historische herinnering. Maar helaas: 'Zich iets herinneren betekent steeds vaker dat men zich een foto voor de geest kan halen, in plaats van een verhaal', aldus Sontag.⁷⁰

Een fotografische geheugenplaats als *In Memoriam*, confronteert ons met het verlies van verhalen die ons over de geschiedenis vertellen toen haar afloop nog niet te voorzien was. De herinnering aan de Shoah wijst ons op een cultureel tekort dat onmogelijk kan worden goedgeemaakt: de drieduizend gefotografeerde kinderen in het *In Memoriam* staan voor de honderdduizenden die nooit hun bijdrage hebben kunnen leveren aan onze gemeenschappelijke Europese cultuur. De psychiater Derek Summerfield, deskundige op het gebied van de sociaal-culturele dimensie van oorlog- en conflictsituaties, wijst in dit verband op het belang van publieke rouw. Het collectief gedenken biedt hiertoe een platform. Wanneer de herinnering aan de slachtoffers van geweld een plaats krijgt in de samenleving, wordt de ervaring van verlies niet opgeheven maar wordt zij in ieder geval hanteerbaar. Tastbare tekenen – een foto, een naam op een gedenkwal – maken van individuele herinneringen een publiek bezit dat ons als gemeenschap blijvend herinnert aan het gat dat het kwaad heeft laten vallen. In die zin kent het rouwen ook een politieke component. Een samenleving voorbij de verschrikking kan zich alleen als zodanig verwerkelijken wanneer het verlies dat er geleden is, herdacht wordt als een gemeenschappelijke wond die haar cultuur en het voortgaande leven definitief tekent.⁷¹

67 M. Veldhuijzen van Zanten-Hyllner (Ministerie van vws), 'Herdenken Tweede Wereldoorlog', 11.

68 S. Sontag, *Kijken naar de pijn van anderen*, 86.

69 S. Sontag, *Kijken naar de pijn van anderen*, 88.

70 S. Sontag, *Kijken naar de pijn van anderen*, 85-86.

71 D. Summerfield, 'Raising the Dead. War, Reparation and the Politics of Memory', in *British Medical Journal* 311 (1995), 495-497.

Gered uit de vergetelheid

‘We worstelen om woorden te vinden waarmee we betekenis kunnen geven aan de verschrikkingen die mensen hebben ondergaan.
Soms zijn woorden niet eens nodig’. – Auschwitzherdenking 2013

Verhalen verbinden

Zodra een master narrative overtuigend weet te verbeelden wat mensen hebben meegemaakt en ervaren, daartoe plot en personages selecteert en deze elementen laat interfereren met onze beleavingswereld, spreken we volgens Hilde Lindemann Nelson over de vierde karakteristiek van verhalen: hun verbindende eigenschap.⁷² Verhaalelementen en -lijnen spinnen een web van culturele betekenis dat geen twijfel laat: de waarheid en moraliteit die het narratief tot verbeelding brengen, worden door de culturele meerderheid als vanzelfsprekend en ‘natuurlijk’ erkend. Een herinneringsdiscours dat zich op een dergelijke manier verankert in de samenleving weet zijn eigen thema’s, patronen, motieven en symbolen vervolgens te verbinden met andere verhalen uit andere contexten. Op natuurlijke wijze kan het master narrative zijn positie aldus verstevigen en zijn betekenisconstructie legitimeren. ‘De verbindende eigenschap van verhalen is van cruciaal belang voor de narratieve constructie van identiteiten’, aldus Lindemann Nelson.⁷³

Laten we de proef op de som nemen. In 2008 stond in het *Volkskrant Magazine* een serie kleurenfoto’s van eigentijdse tienerkamers. Opgemaakte bedden, muren vol affiches, ingerichte bureautjes en een knuffel. ‘Doodstil’, luidde de begeleidende tekst. De kamers die in beeld werden gebracht, behoorden toe aan kinderen die waren overleden. ‘Er is opgeruimd, er wordt gestofzuigd, en soms komt er iemand. Om na te denken, te herinneren, te rouwen’. De kamers wekken de herinnering als ruimte waar het verlangen kan wonen naar de terugkeer van hen die verdwenen. Ze zien eruit of de verloren zoon of dochter elk moment kan binnenlopen. ‘Als je kinderen hebt, wil je dat ze leven. Als je kind doodgaat, wil je het levend houden. Dat mensen haar niet vergeten. Haar doodswijgen zou het ergste zijn wat nu kan gebeuren’, zegt een van de geïnterviewde moeders. De kamer vertelt het verhaal van haar dochter. Ze vervolgt: ‘Ik vind het prima om er te zijn. Ik word er niet extra verdrietig van. Dat verdriet is er toch. Altijd en overal’. Haar man betreedt de kamer van zijn dochter liever niet: ‘Als hij er nu komt, dan ziet hij leegte’.⁷⁴

Hervonden betekenissen

Het raakt journalist Arend Jan Heerma van Voss onverhoeds, de aanblik van de verstilde kinderkamers in de krant. Op 26 september 1945 verloor hij zelf, op driejarige leeftijd, zijn zusje Dokie. Tijdens de oorlogsjaren waren zij onafscheidelijk geweest. Het meisje was zeven toen ze verongelukte, vlak voor hun huis werd aangereden door een militair op een motorfiets. Van de ene op de andere dag was zijn

⁷² H. Lindemann Nelson, *Damaged Identities*, 14.

⁷³ H. Lindemann Nelson, *Damaged Identities*, 14.

⁷⁴ M. Vermeulen, ‘Doodstil’, in *De Volkskrant*, 13 december 2008 (fotografie: M. Swinkels).

zusje verdwenen. Over Dokie werd niet meer gesproken, het was alsof zij nooit bestaan had. ‘Iedereen koesterde zijn eigen verliesvariant, beducht dat er iets van af zou gaan’, zo verwoordt Heerma van Voss.⁷⁵ In het boek *Dokie. Een familiebericht* reconstrueert hij de verborgen geschiedenis rondom dat fatale moment waarop zijn zusje onverhoeds overstak. Uit een politierapport blijkt dat Dokie na het ongeluk naar binnen gebracht is en in haar eigen kamertje stierf. Heerma van Voss werd intussen in de keuken door het dienstmeisje voorgelezen uit een van zijn lievelingsboekjes. Als driejarige had hij niets gemerkt van de schreeuwende stemmen, de betraande gezichten, het gestommel op de trap, de deur die boven op slot ging.⁷⁶

Niet veel later verhuist Heerma van Voss met zijn ouders van Brabant naar Noord-Holland. De fotoreportage van de verlaten maar in stand gehouden kinderkamers in de krant plaatst hem tientallen jaren later terug in de tijd, terug naar het huis waar hij en Dokie speelden, naar de kinderkamer van zijn zusje:

(...) nooit is het zo doorgedrongen dat die kamer na een tijdje niet meer op slot moest zijn geweest, maar toch nooit meer bewoond werd. De aanvechting om mezelf daar als gevoelvolle peuter alsnog een plaats te geven – ook nadenkend, herinnerend en rouwend – duurt niet lang. Zo is het niet gegaan. Ik zal er nog wel eens nieuwsgierig binnengedrenteld zijn, misschien voor speelgoed waar ik vroeger niet aan mocht zitten, en even rondgekeken hebben. Praktisch gedrag, dat lijkt me toch het meest passend voor die leeftijd. Van ‘begrip’ of ‘onbegrip’, met zoveel woorden, is dan nog geen sprake: van latere zorg.⁷⁷

Aan ‘hervonden herinneringen’ heeft Heerma van Voss nooit veel geloof gehecht. Aan ‘hervonden betekenissen’ daarentegen wel. In zijn boek dringt de auteur door tot een verleden dat hij wel had meegemaakt, maar niet kende. Althans, zo preciseert hij zelf: ‘De kale feiten werden wel gekend, maar die konden lang onopgetuigd blijven; als de betekenis ervan eindelijk doordringt, is meestal goed te begrijpen waarom dat zo lang moest duren’.⁷⁸ Heerma van Voss spreekt de hoop uit dat de ouders van de overleden kinderen, die in de krant aan het woord komen, de tijd nemen om de kamer van hun zoon of dochter onmerkbaar, heel geleidelijk, te onttakelen. ‘In ieder geval niet te snel verhuizen, want het duurt lang voordat herinneringen zonder hun tastbare omgeving kunnen’.⁷⁹ Deze scherpe observatie roept de vraag op of het mogelijk is een verbinding aan te gaan met de geschiedenis van hen die met een plaats verbonden waren als elk concreet spoor van hen ontbreekt.

75 A.J. Heerma van Voss, *Dokie. Een familiebericht*, Amsterdam 2012, 163.

76 A.J. Heerma van Voss, *Dokie. Een familiebericht*, 152.

77 A.J. Heerma van Voss, *Dokie. Een familiebericht*, 164-165.

78 A.J. Heerma van Voss, *Dokie. Een familiebericht*, 167.

79 A.J. Heerma van Voss, *Dokie. Een familiebericht*, 165.

Sporen van afwezigheid

Guus Luijters zag zich evenals Heerma van Voss voor de opgave gesteld een lege plek in zijn herinneringen te reconstrueren.⁸⁰ In de documentaire *Herinnering aan een vermoord kind*, die de Joodse omroep begin 2012 uitzond bij het verschijnen van *In Memoriam*, spreekt Guus Luijters over een ervaring uit zijn kindertijd.⁸¹ Een van de fietstochten met zijn vader door de oude Jodenbuurt in Amsterdam verandert enkele jaren na de oorlog zijn beeld van de wereld. Straten die desolaat zijn, verwoest, leeg. En doodstil. ‘Wat is hier gebeurd?’, ‘Waar is iedereen?’ ‘Weg’, zegt zijn vader. Dat antwoord en het beeld van een spookbuurt, ze zijn Luijters altijd bijgebleven.

In het boek *In Memoriam* krijgen zijn leeftijds- en stadsgenoten van destijds, de oorspronkelijke bewoners van de geplunderde en gesloopte huizen, hun naam terug en een gezicht. Daarmee is de identiteit van de anoniem gestorven kinderen hersteld, aldus Luijters.⁸² Het idee dat de bijna achttienduizend vermoorde kinderen in het gedenkboek uit de vergetelheid gered zijn met het behoud van hun naam en waar mogelijk een foto, is echter slechts ten dele waar. De meeste van deze kinderen hadden immers al een naam – in de lijst van Nederlandse slachtoffers die in 1995 gepubliceerd is, in het Digitaal Monument dat voor Guus Luijters een belangrijke bron van informatie was⁸³ – en in sommige gevallen ook al een gezicht. Voor zover ze dat niet hadden, hebben ze dat nu ook niet: te midden van drieduizend andere verliezen de foto’s hun individualiteit. Bovendien is wat wij ten diepste niet willen vergeten in de meeste gevallen onmogelijk te herinneren. Niet alleen het leven van de Joodse kinderen is vernietigd, ook hun stem is gesmoord, hun eigenheid. Van wie deze kinderen werkelijk waren, van wat ze dachten en voelden, vreesden en verlangden, is ons bijna niets gebleven. Van vrijwel geen van de gedeporteerde en vermoorde kinderen – Anne Frank vormt de grote uitzondering – is een kamer bewaard gebleven die op tastbare wijze herinnert aan hun levensgeschiedenis. Daar valt met terugwerkende kracht weinig aan te veranderen.

De Joodse kinderboekenauteur en onderwijzeres Clara Asscher-Pinkhof (1896-1984) onderstreept het belang van de verhalen van de tijdens de Shoah vermoorde kinderen. Zij moeten worden verbeeld en hun bestaan moet als ankerpunt in gedachtenis worden bewaard. Vrijwel direct na de oorlog, in 1946, verscheen van haar hand het boek *Sterrekinderen*.⁸⁴ Asscher-Pinkhof schreef de eerste twee delen van deze verhalenbundel tijdens de oorlog, in afwachting van deportatie. Ze voltooide *Sterrekinderen* in Israël waar zij zich na de oorlog als overlevende van Westerbork en Bergen-Belsen zou vestigen. *Sterrekinderen* bestaat uit aangrijpende, ontroeren-

80 A.J. Heerma van Voss, *Dokie. Een familiebericht*, achterplat.

81 W. Lindwer, *In Memoriam. Herinnering aan een vermoord kind*, Source 1 Media 2012. Zie ook G. Luijters, ‘Inleiding’, 12.

82 G. Luijters, ‘Inleiding’, 24.

83 *Digitaal Monument Joodse Gemeenschap in Nederland*: <<http://www.joodsmonument.nl/>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

84 C. Asscher-Pinkhof, *Sterrekinderen*, Den Haag 1946.

de – veelal naamloze – portretten van kinderen die Asscher-Pinkhof ontmoette in de Hollandsche Schouwburg in Amsterdam. Zij assisteerde in de jaren 1942-1943 bij de opvang van de kinderen die in de tegenover het voormalige theater gelegen crèche werden verzameld voordat ze op transport gesteld werden naar de concentratiekampen. In haar autobiografie, *Danseres zonder benen*, schrijft Asscher-Pinkhof over het ontstaan van haar herinneringswerk:

Ze gingen langs mij heen, de sterrekinderen die ik gekend had en kende, in de benarde stad en in de schouwburg, die hun gevangenis was. De dode kinderen en de levende. Ik wist op dat ogenblik, dat ik hun mond moest zijn, – dat ik uit moest spreken wat zij gevoeld en geleden hadden – wat ze nog voelden en leden.⁸⁵

Niet hun naam noch hun foto, maar het verhaal van de sterrekinderen bleef zo bewaard en daarmee een beeld van hun bestaan. Clara Asscher-Pinkhof had hen gekend en had hen later verloren – zij het alleen uit het oog.

Asscher-Pinkhofs verhalen roepen de vraag op hoe we een geschiedenis in gedachtenis kunnen houden als het ons onbreekt aan directe herinneringen zoals zij die had. Guus Luijters probeert dit probleem, dat naarmate de tijd verstrijkt steeds prangender en omvangrijker wordt, aanvankelijk te ondervangen door zich het verhaal van een onbekend kind toe te eigenen. Hij hervindt betekenis zonder herinnering.

Betekenisconstructie zonder herinnering

‘Aan Sientje Abram bestaan geen herinneringen’, zo staat opgetekend achterin in het boek *Sterrenlied*, dat Luijters opdraagt aan een elfjarig Joods meisje dat in Birkenau werd vermoord.⁸⁶ Tijdens zijn jarenlange werk aan *In Memoriam* ontstond bij Luijters de behoefte één kind uit de geschiedenis te lichten. ‘We weten bijna alles over Anne Frank, echt ontzettend veel, maar wat kun je nu nog te weten komen over een gewoon Joods kind? Ik had net een novelle geschreven over een Joods meisje in de oorlog, *De hongergoochelaar*.⁸⁷ Dat meisje heette Sientje. Op een dag bekeek ik de lijsten van de transporten en kwam ik de naam Sientje Abram tegen. Die naam sprak me aan’.⁸⁸ Vier maanden deed Luijters onderzoek naar Sientje Abram, geboren op 23 februari 1931 in de Amsterdamse Rapenburgerstraat en op 10 september 1942 in Auschwitz vermoord. Hij vond enkele documenten, een adreswijziging, een registratiekaart van Westerbork. Luijters kwam de naam van het kind een keer of tien tegen, voor het laatst op de voorpagina van de Nederlandse Staatscourant van 22 februari 1951 waar de dood van het meisje officieel werd medegedeeld.⁸⁹ Meer was er niet; iedereen die Sientje Abram gekend had, was ook ver-

85 C. Asscher-Pinkhof, *De danseres zonder benen*, Kampen 2003²², 158.

86 G. Luijters, *Sterrenlied*, Amsterdam 2011.

87 G. Luijters refereert hier aan zijn boek *De hongergoochelaar*, Amsterdam 2006.

88 M. Moll, “‘Ze is voor mij altijd een meisje gebleven’”, 28 februari 2011, beschikbaar via <<http://www.twentuitdekunst.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

89 M. Moll, “‘Ze is voor mij altijd een meisje gebleven’”.

moord. En toch gaat haar verhaal verder, zo staat vermeld op de website van Nieuw Amsterdam, de uitgever van het door Guus Luijters geschreven boekje *Sterrenlied*:

Sientje zelf weigerde zich bij deze situatie neer te leggen. Op een nacht ging ze een poëtische dialoog aan met de man die haar zo graag een gezicht wilde geven. Het resultaat is een lang gedicht, waarin Guus Luijters en Sientje Abram beurtelings hun stem laten horen. *Sterrenlied* poogt Sientje haar identiteit terug te geven. Daarnaast is het een evocatie van een buurt die met inwoners en al van de aardbodem is verdwenen. Het gedicht eindigt met de namen van de 331 vermoorde kinderen uit de Rapenburgerstraat, en een uitgebreid nawoord.⁹⁰

De opzet van het *Sterrenlied* was Guus Luijters van meet af aan duidelijk, schijft hij. ‘Versjes van zeven regels, een kwatrijn en een terzine. Elf afdelingen van elk elf gedichten. Ook dat er twee stemmen zouden zijn. Sientje en ik. Ik becommentarieer en Sientje leeft’.⁹¹ Persrecensies en lezersreacties, te raadplegen op de website van de uitgever, vinden *Sterrenlied* ‘een wonderschoon boek’; ‘de passie en emotie (...) daar werd ik stil van’; ‘Sientje zou er erg gelukkig mee geweest zijn’; ‘in een teug uitgelezen, kon de waterlanders niet tegenhouden’, en iets genuanceerder: ‘ontwpenend en daardoor misschien ook wel meedogenloos’.⁹²

Het verhaal van Sientje Abram – over Sientje Abram – is een ogenschijnlijk toevallige ontsnapping uit de overmacht van de alomtegenwoordige dood, waarvan de overwinning zeker leek maar godzijdank steeds weer niet blijkt te zijn. Tegelijkertijd rijst de vraag of het idee om een vermoord kind zijn stem *terug* te geven en als zodanig recht te doen aan een abrupt afgebroken leven, geen inbreuk is op de geschiedenis. Een slachtoffer wordt woorden in de mond gelegd, die het zelf nooit gesproken heeft en die het evenmin kan weerspreken.⁹³ Zo bezien, is wat herstel lijkt eerder het ultieme verlies aan zeggenschap over eigen lichaam en leven. De identificatie met een slachtoffer, het overnemen van zijn stem, vrijheid en handelingsbekwaamheid kan, geheel onbedoeld, worden opgevat als een herhaling van het onrecht waartegen men zich juist wil verzetten.

Dat verhalen in deze zin tot identificatie dienen te leiden, wordt door theoloog Hermann Häring betwijfeld. De primaire en fundamentele functie van het verhaal ligt volgens hem niet in het abstract geven van historisch betrouwbare informatie, maar in het fenomeen van de inwijding. Toehoorders van een verhaal worden niet zozeer geïnitieerd in een onbekende schat van weten, maar geplaatst in een open ruimte waarin zij met het verhaal kunnen meedoen. De Joods-Duitse cultuurfilosoof Walter Benjamin (1892-1940) schreef in dit verband ooit: ‘De verteller ont-

90 Zie ‘*Sterrenlied*’ <<http://www.nieuwamsterdam.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

91 M. Moll, “‘Ze is voor mij altijd een meisje gebleven’”.

92 <<http://www.nieuwamsterdam.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

93 Vgl. G. Luijters, *Kinderkroniek 1940-1945. Brieven, getuigenissen en dagboeken uit de Shoah*, Amsterdam 2013. In dit boek brengt Luijters de getuigenissen van en over de kinderen bijeen die hij vanaf het begin van het werk aan het *In Memoriam* had verzameld. Veel van de kinderen komen naamloos voor in de getuigenissen die zijn opgenomen in dit boek. Deze getuigenissen zijn geen fictieve verhalen, zoals *Sterrenlied*, maar – zoals de ondertitel aangeeft – gebaseerd op brieven, getuigenissen en dagboeken uit de *Shoah*.

leent zijn verhaal aan de ervaring, aan de eigen ervaring of aan de ervaring die langs anderen tot hem is gekomen, en hij maakt het weer tot een ervaring van degenen die luisteren naar zijn geschiedenis'.⁹⁴ De toehoorder begrijpt het verhaal in die zin niet als informatie over een gebeuren, maar neemt het over zodat hij het kan reproduceren als iets dat hem is overkomen. Verhalen hebben daartoe, volgens Häring, een performatieve component: 'Er wordt gewaarschuwd en beloofd, aangemoedigd en voorspeld; je begint te wachten op een vervulling, en je wint zekerheid doordat je de gang van zaken aanvaardt. Er worden twijfels versterkt, en vreugde kan groeien'.⁹⁵

Het voortgaande leven

'Op een gegeven ogenblik zag ik Sientje als iemand met wie ik echt te maken had', licht Luijter in een interview enkele van zijn dichtregels toe, 'in werkelijkheid dus, terwijl ze een jaar voordat ik werd geboren al vermoord was. Ik zag mezelf met haar door de stad lopen, we praatten met elkaar, keken naar de stad'. En hij vervolgt: 'Ik denk heel veel aan Sientje. Als ze jarig is, als de scholen weer beginnen. Tijdens de vakanties. Wat zou ze doen? Ze is voor mij altijd een meisje gebleven. Je hoort toch wel van kinderen die een onzichtbaar vriendje hebben? Dat is Sientje voor mij. Je verbeeldt je een leuk kind. Ik denk dat Sientje Abram een lief en leuk kind was'.⁹⁶ Naarmate de elf afdelingen van het gedicht in *Sterrenlied* vorderen, verdwijnt Sientje steeds meer uit beeld. Het boekje eindigt 'waar het onbespreekbaar wordt. Onzegbaar. Bij het in de trein worden gejaagd. De gang naar haar dood wilde ik niet voor mijn rekening nemen. Dan betreed je terrein waar je niet wezen mag', aldus de auteur.⁹⁷ Net als de 17.963 andere gedeporteerde en vermoorde kinderen was Sientje Abram 'in de vergetelheid aan het wegzakken',⁹⁸ zo verklaart Luijters zijn aarzelende poging niet haar dood maar haar leven het laatste woord te geven:

Ik heb je niet verzonnen
denk ik overal zie ik
je naam maar het kaartje
voor je grote reis is voor

altijd zoek je foto is
verdwenen ik zoek vergeefs
je stem je blik je geur⁹⁹

Op de omslag van *Sterrenlied* staat een foto van een straat – de Rapenburgerstraat? – zoals Guus Luijters deze zelf na de oorlog had aangetroffen. De herinnering aan

94 H. Häring, 'Ruimte voor het verhaal. Over taak en heroriëntatie van de theologie', in A. van Heijst (red.), *Het verhaal van God. Essays over narratieve theologie*, Baarn 1997, 16-31. Voor het citaat (p.18) verwijst Häring naar W. Benjamin, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main 1955, 412 e.v.

95 H. Häring, 'Ruimte voor het verhaal', 19.

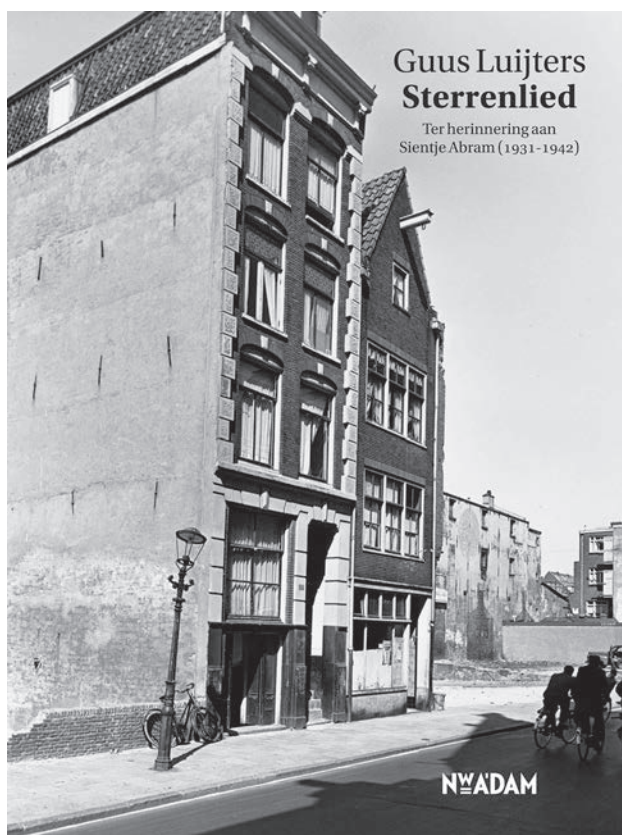
96 M. Moll, "'Ze is voor mij altijd een meisje gebleven'".

97 M. Moll, "'Ze is voor mij altijd een meisje gebleven'".

98 G. Marlet, 'Voor de vergeten, vermoorde kinderen'.

99 G. Luijters, *Sterrenlied*, 30.

Foto op het omslag van *Sterrenlied* (G. Luijters, Amsterdam 2011).



de gesloopte huizen in het hart van de Jodenbuurt waar ook Sientje Abram woonde, de ervaring van de pijnlijke leegte die hem bij is gebleven, verdwijnt in *Sterrenlied* ongemerkt naar de achtergrond. De huizen, de bouwvallen waar je dwars doorheen kon kijken, tonen de vernietiging. Een uitgave als *Sterrenlied* – exemplarisch voor de terecht niet aflatende maar helaas nooit te winnen strijd tegen de vergetelheid – drukt de vernietiging onbedoeld uit beeld en duidt die als redding. Door dringen tot een verleden dat we niet hebben meegemaakt noch kennen, geeft ons voorstellingsvermogen gevaarlijk vrij spel. In *Memoriam* is niet voor niets een sober boek, een onverbloemde registratie van de waanzin die vermomd was als orde. Namen, adressen, plaatsnamen, data, foto's. De bladzijden, de ellenlange lijsten stralen de nuchtere zakelijkheid uit van een telefoonboek. 'Maar je kunt niemand bellen', zo besluit Guus Luijters.¹⁰⁰

¹⁰⁰ J. Stam, '17.964 Anne Franks'.

Bewoonde herinnering

De Duitse cultuurwetenschapster Aleida Assmann probeert een alternatief antwoord te geven op de vraag die ook Luijters probeert te beantwoorden. Deze vraag scherpt het probleem waartoe deze studie zich verhoudt, nader aan. Hoe geven we onszelf een plaats in een verhaal dat we ons niet kunnen herinneren? Niet redding, zoals Luijters suggereert, maar herinnering bewonen, daar gaat het volgens Assmann om.

Assmann spreekt in dit verband over ons verlangen naar dat wat zij *Funktionsgedächtnis* noemt en dat ik vrij vertaal als een 'bewoonde herinnering'. Deze herinnering is verbonden aan een levende drager die beïnvloed wordt door de belangen van de groep waarvan hij of zij deel uitmaakt, en heeft vooral een zingevende en identiteitsbevestigende functie. De bewoonde herinnering legt een verbinding tussen verleden, heden en toekomst en draagt als zodanig bij aan de ontwikkeling van een historisch bewustzijn. In herinnering aan de Shoah zijn wij, naarmate de tijd verstrijkt en de directe getuigen ons ontvallen, echter in toenemende mate afhankelijk van een andere benaderingswijze van het verleden. Assmann spreekt in dit verband over een tweede herinneringsmodus: de *Speichergedächtnis* ('onbewoonde herinnering'). Dit type herinnering heeft geen specifieke drager en is universeel toegankelijk. Het onthoudt zich van het overdragen van een bepaalde vorm van waarheid of moraliteit, maar bevat een reservoir aan betekenissen. Omdat de onbewoonde herinnering in zichzelf geen identiteitsstichtende of zingevende functie heeft, wordt zij als een bedreiging gezien voor de toekomst van de herinneringscultuur. Deze vrees is onterecht: tussen beide herinneringsmodi is interactie mogelijk.¹⁰¹

De herinnering die in een cultuur amorf en latent aanwezig is, kan gezien worden als een 'cultureel archief' dat op onverwachte momenten tot spreken kan komen. Wat door een samenleving wordt afgewezen of verworpen, wordt verdrongen of naar de achtergrond gedrukt omdat andere zaken belangrijker zijn, maar het verdwijnt nooit geheel. Het verzamelt zich en wordt bewaard in materiële sporen. Deze sporen kunnen opnieuw ontdekt worden, opnieuw betekenis krijgen en een verbinding aangaan met het heden. Daarom hebben wij niet alleen concrete herinneringen, maar vooral ook plaatsen van herinnering nodig. Plaatsen waar het verleden letterlijk bewaard wordt, ook al weten wij niet zomaar wat zij bewaren en horen wij niet zonder meer wat die plaatsen ons vertellen. Zij concretiseren de onmogelijke, maar tegelijkertijd onontkoombare opdracht om de herinnering aan de Shoah 'te bewonen'. Dankzij deze plaatsen kunnen we de herinnering betreden en haar tot spreken brengen. Maar nooit is alles wat erom vraagt gezegd te worden, ook werkelijk gezegd. En vooral: steeds stuiten wij op de afwezigheid van hen die niet hadden mogen verdwijnen, maar onherroepelijk verdwenen zijn.

In Memoriam is een monument voor de kinderen die nooit een graf hebben gekregen: 'Een boek dat er niet is om te lezen, maar om er te zijn', aldus de auteur

101 A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2003, 130-142.

over de door hem opgerichte plaats van herinnering.¹⁰² Guus Luijters levert daarmee een bijzondere bijdrage aan het debat over de vraag wat in herinnering bewaard moet blijven. Uiteindelijk gaat het niet om de vraag hoe wij de vernietiging en vergetelheid met terugwerkende kracht ongedaan kunnen maken, maar hoe wij onszelf eraan herinneren dat er in ons oppervlakkig gezien onaangetast heden iets fundamenteel ontbreekt. Wat ik in hoofdstuk 2 aanduidde als het probleem van het ontologisch pluralisme – de onherroepelijke confrontatie met afwezigheid –, wordt in dit licht benaderd als een herinneringspotentieel. Deze benadering confronteert ons tegelijkertijd met een dilemma dat in de volgende paragraaf verder wordt uitgewerkt.

Presentistische verwachtingshorizon

‘De herinnering aan deze misdaad dwingt ons ook tot een antwoord in het hier en nu’. – Auschwitzherdenking 2013

Eerder analyseerde ik de verstaanshorizon waarbinnen we gewoonlijk betekenis geven aan de herinnering rondom Auschwitz. Deze verstaanshorizon laat zich sinds de bevrijding definiëren als een ervaringshorizon. De vraag hoe lang de ervaringsverhalen van de directe oorlogsgetroffenen nog onder ons aanwezig zijn, wint in het nieuwe millennium echter aan urgentie. Dit probleem ligt aan de basis van het ontologisch pluralisme. Voor dit probleem lijkt binnen de huidige herinneringscultuur een oplossing te zijn gevonden. Het culturele antwoord op het ontologisch pluralisme is het ‘presentisme’: een verstaanshorizon die zich laat definiëren als een verwachtingshorizon. Waar de notie van afwezigheid in toenemende mate onze ervaringshorizon kleurt, wordt de herinnering binnen onze verwachtingshorizon present gesteld. Als zodanig blijven de verhalen van de oorlogsslachtoffers alsnog onder ons aanwezig, zo is de gedachte. *Problem solved?* In deze paragraaf laat ik zien dat deze wisseling van verstaanshorizon ons geheel onbedoeld terugwerpt op de gevaren van utopisch denken. Ik geef in dit verband eerst de beginselen van het presentisme weer. Van hieruit wordt duidelijk wat de grenzen van het huidige herinneringsdiscours zijn en doe ik, in de conclusie van dit hoofdstuk, een voorstel tot revisie.

Presentisme

In 2003 publiceerde de Franse historicus François Hartog een boek waarin hij, met behulp van het begrip *régimes d'historicité*, een omwenteling beschrijft in ons historisch bewustzijn.¹⁰³ Een ‘historische regime’ geeft inzicht in de manier waarop een samenleving omgaat met de relatie tussen verleden, heden en toekomst. Het historisch regime is in de laatste decennia veranderd, zo concludeert historicus Willem

¹⁰² G. Marlet, ‘Voor de vergeten, vermoorde kinderen’.

¹⁰³ F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris 2003; F. Hartog, ‘Time and Heritage’, in *Museum International* 57 (2005) 3, 7-17.

Frijhoff, die het gedachtegoed van Hartog in Nederland introduceerde. Niet langer is er sprake van een evenwicht tussen verleden (herinnering, nostalgie, trauma) en toekomst (hoop en verwachting), zo schrijft Frijhoff.¹⁰⁴ In plaats daarvan is een nieuw regime ontstaan dat Hartog omschrijft als *présentisme*: het heden is *omnipresent*, alomtegenwoordig. Binnen het presentisme wordt het verleden tot iets dat zich steeds actualiseert in onze beleving en ervaring in het heden. Geschiedenis heeft betekenis voor zover het ons nú iets te zeggen heeft. Met als effect dat het heden zichzelf gaat historiseren, zich loszingt van de verleden werkelijkheid en het verleden omvormt tot hetgeen vanuit het heden begrepen kan worden. Sentiment en emotie nemen de plaats in van herinnering. Frijhoff verklaart nader: 'In plaats van een historisch narratief of een visuele analyse, is het presentisme erop gericht een gevoelig verleden (dus een verleden dat voor een bepaalde groep een sterke, identiteitsvormende betekenis kan hebben) tegenwoordig te stellen met alle mogelijkheden die de techniek biedt'.¹⁰⁵

De obsessie van het presentisme voor het heden leidt tot de *omnipresentie* van herinneringsplaatsen en -gemeenschappen als een voortdurend tegenwoordig verleden. Hartog en Frijhoff duiden deze ontwikkeling als een 'vererfgoedisering' van de geschiedenis (de *histoire patrimoniale*).¹⁰⁶ In het nieuwe millennium is het publieke domein gevuld met studies naar, discussies over en vormgevingen van een gedeeld verleden. De herinnering aan dit verleden omringt ons in een veelvoud aan beelden en stemmen. De Amerikaanse historicus Gavriel Rosenfeld identificeert deze trend, in de lijn van de *memory boom* die de Duitse literatuurwetenschapper Andreas Huyssen reeds signaleerde aan het eind van de twintigste eeuw,¹⁰⁷ als een 'herinneringsindustrie'.¹⁰⁸ Los van de vraag of wij ons wel alles kunnen of moeten willen herinneren, wordt het bewaren of present stellen van de gedachtenis van het verleden tot een opdracht of taak waarvan wij onszelf en elkaar ogenschijnlijk moeilijk kunnen ontheffen. Zoals Guus Luijters in verwijzing naar het boek *In Memoriam* verwoordt: als de kinderen 'niet in dit boek zouden staan, waar waren ze dan? Nog in gedachten misschien, maar een beetje onzichtbaar'. Het gedenkboek is een van de vele getuigenissen van de onontkoombare drang het onzichtbare zichtbaar te maken.¹⁰⁹

104 W. Frijhoff, 'Herdenkingsculturen tussen erfgoed en ritueel. De verleiding van het presentisme', in *Jaarboek voor liturgieonderzoek* 28 (2012), 169-182, spec. 172.

105 W. Frijhoff, 'Herdenkingsculturen tussen erfgoed en ritueel', 180. Frijhoff verwijst in dit verband naar het denken van de Nederlandse historicus Johan Huizinga (1872-1945): de historische ervaring biedt ons binnen het presentisme direct en onmiddellijk contact met het verleden, door Huizinga aangeduid als 'historische sensatie', 'historische perceptie' of als het 'historische contact'. Zie J. Huizinga, *De taak der cultuurgeschiedenis* (Samengesteld, verzorgd en van een nawoord voorzien door W.E. Krul), Groningen 1995, spec. 72-134.

106 F. Hartog, 'Time and Heritage', 12; W. Frijhoff, 'Herdenkingsculturen tussen erfgoed en ritueel', 178.

107 A. Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York/London 1995, 9.

108 G. Rosenfeld, 'A Looming Crash or a Soft Landing? Forecasting the Future of the Memory "Industry"', in *Journal of Modern History* 81 (2009), 122-158.

109 M. Moll, 'Een meisje van 10, alleen, op weg naar de gaskamer'.

Volgens de Amerikaanse historicus en literatuurwetenschapper Richard Terdman is het presentisme de oorzaak van een moderne *memory crisis* die zich specifiek op het niveau van de representatie van de herinnering voltrekt. Herinnering is het resultaat van een verleden dat achter ons ligt. Dit tijdsbewustzijn, het besef dat herinnering de tijd opsplitst in een 'toen' en 'nu', zijn we volgens Terdman verloren. Daarom zien we het verleden als erfgoed, als iets dat aanwezig is in plaats van afwezig. Het presentistisch thematiseren van de aanwezigheid van het verleden in het heden heeft tot gevolg dat het verlangen naar datgene wat onherroepelijk verloren is, geacht wordt in het heden te zijn ingelost – in plaats van het te zien als uitstaande verwachting, als ervaring van verlies en tegelijkertijd verlangen naar herstel.¹¹⁰

Breuk- en verlieservaring

Dat kan ook anders, zo stelt historicus Frank Ankersmit. Ankersmit beschouwt het nostalgisch verlangen als een cruciaal element van de historische ervaring. Hij schaart zich achter de theorie van literatuurwetenschapster Svetlana Boym die – op basis van haar eigen ervaring als balling onder het Sovjet-regime – een onderscheid aanbrengt tussen 'restaurantieve nostalgie' en 'reflexieve nostalgie'.¹¹¹ Waar het eerste, presentistische type ons niet terugvoert naar het authentieke verleden, maar naar de tijd- en plaatsbepaalde opvatting daarvan in het heden, verdisconteert het tweede type de absentie die onze historische ervaring karakteriseert. De reflexieve nostalgie beoogt geen *re-enactment of the past*, geen dichting van de kloof tussen verleden en heden: het laat deze afstand juist intact in het pijnlijke besef dat deze afstand fundamenteel onoverbrugbaar is. De historische ervaring krijgt volgens Ankersmit een subliem karakter als de pijn die verbonden is met deze breuk- en verlieservaring zich verbindt met het besef van de onvermijdelijkheid ervan: dán is het verleden aanwezig in de ervaring van zijn afwezigheid.¹¹²

De Amerikaanse literatuurcritica Susan Stewart plaatst het nostalgisch verlangen dat door Terdman en Ankersmit in zijn historische dimensie wordt gepresenteerd, in een eschatologisch perspectief. Herinneringen die in verhaalvorm tot ons komen, getuigen volgens Stewart niet van een *present past* maar rouwen om een andere verloren tijd: de *future past*.¹¹³ Verhalen geven structuur aan een authentiek verlangen naar *closure*, naar het tot vervulling brengen van het verlangen dat in de geschiedenis aanwezig is. Hierin worden we op de proef gesteld: de verleden werkelijkheid is immers binnen het ontologisch pluralisme enkel waar te nemen in fragmenten. Er is meer aan herinnering dan feitelijk tot ons komt. Het geschiedverhaal kent in die zin een reserve die niet alleen het verleden tekent maar – in lijn van Stewart – op analoge wijze de toekomst kenschetst. Het idee dat de toekomstgerichtheid van de

110 R. Terdman, *Present Past. Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca/London 1993, 3-32.

111 F. Ankersmit, *De sublieme historische ervaring*, Groningen 2007, 417-419; S. Boym, *The Future of Nostalgia*, New York 2001, 49-50.

112 F. Ankersmit, *De sublieme historische ervaring*, 418-419.

113 S. Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham/London 2005², x-xi.

herinnering, de verlieservaring van de verleden werkelijkheid kan compenseren, is in deze lijn van denken verleidelijk, maar onjuist.¹¹⁴ In herinnering aan de tijdens de Shoah vermoorden, wordt niet alleen het verleden maar ook de toekomst getekend door afwezigheid, het onvoltooide en onkenbare.

Stewart wijst op een probleem dat in het huidige onderzoek naar het presentisme onderbelicht blijft. Niet alleen het verleden, zoals doorgaans gesuggereerd wordt, maar ook de toekomst heeft tegenwoordigheidswaarde gekregen – en wel als een tekort dat moet worden goedgeemaakt.¹¹⁵ De slachtoffers van de Shoah hadden bouwstenen te leveren voor de toekomst die moest komen. Thomas Buergenthal, wiens verhaal centraal stond in de proloog van deze studie, vraagt zich in dit verband af hoe de wereld eruit zou hebben gezien als de slachtoffers van de Shoah – ieder met eigen dromen en verwachtingen – hadden mogen blijven leven:

Hoeveel potentiële Einsteins, Mahlers, Freuds, Kafka's, Werfels, Zweigs en Chagalls zijn er vermoord? Welk reservoir aan artistieke, wetenschappelijke en intellectuele creativiteit is er onder de laarzen van de stormtroepen vertrapt en verstikt met Zyklon B? We zullen nooit weten welke bijdrage aan de mensheid ze geleverd zouden hebben. De Holocaust was niet alleen een Joodse tragedie, maar een tragedie voor de gehele mensheid.¹¹⁶

Het blijft een raadsel wat er van de 17.964 kinderen in het *In Memoriam* geworden zou zijn. De kinderen hadden een leven voor zich. Door dit niet geleefde bestaan in gedachtenis te bewaren, geven we hen in zekere zin de toekomst waar zij recht op hadden. De herinnering wordt vanuit het standpunt van Stewart tot een quasi vorm van vrijheidsverwerkelijking, want in werkelijkheid zet het ons gevangen in een beeld van nooit ingeloste beloften. Zo lijken de foto's in het gedenkboek ons niet te vertellen dat we hier te maken hebben met producenten van vieze luiers, nachtrust verstorende huilbaby's en ongezeglijke, niet tot de orde te roepen wildebrasen die geen gevaar zien. Ons worden alleen onschuldige slachtoffers gepresenteerd aan wie het leven dat nog helemaal voor hen lag, jammerlijk ontzegd bleef. Welke vriendschappen en liefdes hebben zij in hun leven misgelopen; welke ambitie hebben zij niet kunnen waarmaken; welke kinderen zijn hen zelf niet gegeven? Onder de gefotografeerde kinderen bevonden zich ongetwijfeld ook een aantal potentiële geweldplegers, zedendelinquenten, inbrekers, fraudeurs. In plaats van hun niet geleefde bestaan de ruimte te geven, met al zijn beloften en mislukkingen, komen de kinderen in beeld door de ogen van ons als kijker, vertederde volwassenen die in hen de zuiverheid belichaamd zien waar we zelf naar verlangen, maar waarvan we weten dat die niet meer zal terugkeren.

114 Zie in dit verband het artikel van C. Lorenz, 'Unstuck in Time. Or: The Sudden Presence of the Past', in K. Tilmans e.a. (eds), *Performing the Past. Memory, History, and Identity in Modern Europe*, Amsterdam 2010, 66-102, spec. 89.

115 Vgl. F. Hartog, 'Time and Heritage', 16.

116 T. Buergenthal, 'Ik wilde dat ik het wist'.

Utopische verwachting en historische ervaring

Utopische verwachting neemt binnen het presentisme de plaats in van de historische ervaring. Het onvervulde verlangen wordt een ervaringscategorie die tot vervulling komt in het reële perspectief. Dit is geen onschuldige ontwikkeling, zo laat de Duitse historicus en geschiedtheoreticus Reinhart Koselleck (1923-2006) zien. Hij was een van de grote inspiratiebronnen voor François Hartog vanwege zijn visie op herinnering als ervaringsruimte én verwachtingshorizon.¹¹⁷ Het verlangen van Koselleck om de utopie van het nazisme te begrijpen, deed hem na de oorlog besluiten geschiedenis te gaan studeren. Hij ontwikkelde een helder begrip van de situatie in 1933: het moment waarop een terreursysteem ontstaan kon uit een idealistisch project. Aan de basis van deze beweging ligt een dualistisch uitsluitingsmechanisme ten grondslag: het idee de wereld in te kunnen delen in Goed en Kwaad. Binnen de nazi-utopie werden Joden en andere tegenstanders eerst tot buitenstaanders gemaakt en vervolgens vernietigd, en in dezelfde beweging werd het Duitse volk tot eenheid van gelijkgestemden geschapen.¹¹⁸

Het idee dat er met de machtsgreep van Hitler in 1933 een revolutionaire omschakeling zou plaatsvinden naar een Nieuwe Tijd leefde niet alleen bij overtuigde aanhangers van het naziregime. Het geloof in een paradijs op aarde sprak menigeen aan, onafhankelijk van de vraag of men in de partij-idealisme van de nazi's wilde delen. 'Bij velen leefde een utopische verwachting, waarin Hitler de rol van verlosser had', aldus Koselleck.¹¹⁹ Een treffend voorbeeld hiervan is het verhaal van Walter Gropius, de oprichter van het Bauhaus – tussen 1919 en 1933 een toonaangevende academie voor architectuur en toegepaste kunst in Duitsland. Samen met architect Mies van der Rohe diende Gropius ontwerptekeningen in, in de hoop de opdracht het Rijkspartijdagterrein van de nazi's te mogen ontwerpen, binnen te halen. Koselleck: 'Het idee van een nieuwe mensheid, een nieuwe gemeenschap, was natuurlijk een wezenlijk onderdeel van de Bauhausideologie. Het verbazingwekkende is dus dat deze progressieve architecten de machtsgreep van de nazi's beschouwden als een kans op een futuristische revolutie, op een Nieuwe Toekomst met Nieuwe Architectuur'.¹²⁰

Europa zou in de Bauhaus ideologie letterlijk omgebouwd worden tot *eutopia*, een goede plaats, die daarmee niet langer een *utopie* zou zijn, een geen-plaats. De toekomst, haar onvervulde hoop en uitstaande verwachting, zou worden binnengehaald in het heden en tot een maakbare categorie worden en dus beheersbaar blijken. De strijd om het goede leven zou gewonnen worden. De historicus en politiek filosoof Marcel Gauchet omschrijft dit probleem expliciet als een 'crisis van de toe-

117 F. Hartog, 'Time and Heritage', 8. Zie ook R. Koselleck, *The Practice of Conceptual History. Timing History, Spacing Concepts*, Stanford CA 2002.

118 L. van Middelaar, 'Het utopische moment van 1933. Interview met Reinhart Koselleck', in M. de Keizer e.a. (red.), *Utopie. Utopisch denken, doen en bouwen in de twintigste eeuw*, Zutphen 2002, 31-54, spec. 48.

119 L. van Middelaar, 'Het utopische moment van 1933', 47.

120 L. van Middelaar, 'Het utopische moment van 1933', 31.

komst'.¹²¹ Mensen dromen te allen tijde van een gelukkig leven in een betere wereld. Deze utopische verbeelding wordt momenteel niet langer verkondigd, maar krijgt onder ons vorm, zo signaleert Gauchet in een bundel over utopisch denken, doen en bouwen in de twintigste eeuw:

Oorspronkelijk gaf de utopie een absolute kloof aan tot het hier en nu; ze verwees naar een plek die dermate anders was dat die uit een onbekende geografie en ongekende geschiedenis moest voortkomen. Voortaan huist de utopie echter in de onrepresenteerbare kloof tussen hoe de wereld hier en nu is, en hoe ze naar ons idee hier en nu zou moeten zijn.¹²²

Collectief menen we vooruit te kunnen lopen op de uiteindelijke afloop van de geschiedenis. Het uitbannen van het kwaad is hier deel van. In het vervolg van dit onderzoek stel ik een manier van analyseren, denken en interpreteren voor die het presentisme en zijn dualistische uitsluitingsmechanisme doorbreekt. De sleutel hiertoe ligt in de historische herinnering die de slachtoffers van het naziregime zélf bezaten. Heiner Müller (1929-1995), die tot een van de belangrijkste theatermakers in Duitsland gerekend wordt en bekend werd door zijn opvatting dat catastrofes en conflicten een levenselixer vormen voor een toneelschrijver, spreekt in dit verband van de term 'herinnering aan de toekomst'. Müller duidt hiermee het moment aan waarop we niet herinnerd worden aan het verleden zelf, maar aan het beeld dat het verleden van de toekomst had. Zo wordt in de herinnering aan het idee van revolutie, het moment van hoop op verandering veel belangrijker dan de eigenlijke historische gebeurtenis.¹²³

Breuklijnen worden in dit licht aangewend als nieuwe mogelijkheden. Dit is precies wat het bestaan van een master narrative of counterstory reguleert, zo zagen we eerder in deze studie, in de opeenvolging van verhalen die sinds de bevrijding circuleren. Het master narrative 'Nooit meer Auschwitz' drukt deze nieuwe mogelijkheden weg, maakt van het verlangen ernaar gebruik en maakt ze tegelijkertijd ondenkbaar. De interne logica én het gevaar van een verhaal dat zichzelf legitimeert als een inclusie zijn in dit licht evident. Het is de vraag hoe de narratieve dynamiek van de herinneringscultuur hersteld kan worden. In dit hoofdstuk opende ik daartoe tussen de regels door enkele perspectieven die ik in de conclusie nog eens bijeen zet.

121 M. Gauchet, 'Gezichten van het andere. Het traject van het utopisch bewustzijn', in M. de Keizer e.a. (red.), *Utopie*, 55-67, spec. 65.

122 M. Gauchet, 'Gezichten van het andere', 55.

123 K. Van Langenhove; L. De Voeght, 'Hoeveel toekomst heeft het verleden? Gesprek Berber Bevernage – Frederik Le Roy', in *Rekto Verso*, december 2010, beschikbaar via <<http://www.rektoverso.be>> (ge raadpleegd op 30.04.2014); zie ook H. Müller, 'Manifest', in *Etcetera* 14 (1996) 54, 24-26, beschikbaar via <<http://theater.ua.ac.be>> (ge raadpleegd op 30.04.2014).

Conclusie

‘Door te luisteren naar hun verhalen worden wij geholpen,
als wij voor de opdracht staan om de betekenis van het onheil door te geven aan volgen-
de generaties.

Ik wil dat doen met de juiste waardigheid, maar ook met alle kracht.

En dan heb je aan die paar woorden genoeg:

Nooit meer Auschwitz’. – Auschwitzherdenking 2013

‘Nooit meer Auschwitz’ is gaan fungeren als een master narrative in de West-Europese samenleving, of zoals Rob van der Laarse in 2012 bij het aanvaarden van zijn ambt als hoogleraar ‘Erfgoed van de oorlog’ stelde: ‘als een permanente waarschuwing tegen racisme, massamoord, etnische terreur en andere misdaden tegen de mensheid. De vraag waar wij nu voor staan is die van de toekomst van dit Holocaust paradigma’.¹²⁴ Kan ‘Nooit meer Auschwitz’ ons een weg vooruit wijzen? Ja, zo is mijn voorlopige conclusie.

Ik baseer dit antwoord op de hypothese van deze studie die zich, op basis van de onderzoeksbevindingen in dit hoofdstuk, toegespitst laat formuleren. Ik vooronderstel dat er een narratieve wending mogelijk is, die de vraag naar de toekomst van de herinneringscultuur beantwoordt en nieuw perspectief geeft, vanuit de toekomstverwachting die in deze cultuur schuilgaat. Deze omslag in ons herinneringsdiscours ligt in het huidige master narrative zelf besloten maar komt niet vanzelfsprekend aan het licht. De herinnering aan de Shoah bestaat immers voor het merendeel uit verhalen die te traumatisch zijn om tot een coherente vertelling te komen. Mensen overleefden in de wetenschap dat hun verhaal er niet had mogen zijn. De verhalen die tegen alle waarschijnlijkheid in bewaard zijn gebleven, herinneren ons bovendien aan de even zovele verhalen die verloren zijn geraakt.

Het verhaal dat we doorgeven, is altijd groter dan hetgeen feitelijk verteld kan worden. De gedachte dat hierdoor niet alleen de geschiedenis maar ook de toekomst per definitie onvoltooid en onkenbaar is, wordt in dit onderzoek voorgesteld als een herinneringspotentieel dat de dynamiek van ons herinneren opnieuw op gang kan brengen. Auschwitz, de ultieme poging om elke mogelijkheid tot toekomst af te snijden, blijkt op een bepaalde manier ook nieuwe toekomst te openen. Deze benadering distantieert zich van de wijze waarop het master narrative ‘Nooit meer Auschwitz’ zich in de afgelopen decennia legitimeerde als een inclusief verhaal dat zichzelf rechtvaardigde.

In dit hoofdstuk signaleerde ik, parallel aan de toespraak die burgemeester Eberhard van der Laan hield tijdens de Auschwitzherdenking 2013, een aantal punten waarop de herinneringscultuur zich kan revancheren. Deze punten leiden tot een viertal deelhypothesen die ik in het vervolg van deze studie verder uit zal werken:

¹²⁴ R. van der Laarse, ‘Laat Auschwitz beginpunt van nieuwe toekomst zijn’, in *Reformatisch Dagblad*, 25 januari 2012; R. van der Laarse, *Nooit meer Auschwitz? Erfgoed van de oorlog na Europa’s eeuw van de kampen*, Hooghalen/Westerbork 2013. Zie ook G. Hartman; A. Assmann, *Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust*, Konstanz 2011.

de publieke verslaglegging van persoonlijke verhalen heeft een maatschappelijk belang (hoofdstuk 4.1); het maatschappelijke belang van het herdenken dient een verbinding aan te gaan met onze persoonlijke leefwereld (hoofdstuk 4.2); het herdenken van een persoonlijke leefwereld schept ruimte voor een publieke vorm van rouw (hoofdstuk 4.3); publieke rouw is deel van het voortgaande leven en afhankelijk van de voortgang van het leven (hoofdstuk 4.4). Deze stellingen geven de contouren weer van een herziene visie op de herinneringscultuur. Zij bieden een alternatief voor de presentistische verwachtingshorizon die in deze cultuur is ontstaan. Waar de notie van afwezigheid in toenemende mate onze verwachtingshorizon kleurt, zo laat ik in het vervolg zien, wordt de herinnering juist weer binnen onze ervaringshorizon present gesteld. We transformeren tot nieuwe vertellers, met een toekomstgericht verhaal dat in het verleden verankerd ligt. In de analyse van het viertal counterstories in de hoofdstukken die volgen, zal ik dit idee concretiseren.

4 Counterstories

Inleiding

In haar theorie over narrativiteit onderscheidt Hilde Lindemann Nelson twee typen counterstories die in een cultuur circuleren. Enerzijds bestaan er verhalen die bijdragen aan de positieve identificatie van een gemeenschap: 'Dit zijn wij'. Deze verhalen getuigen van een sterke morele zelfdefinitie. Anderzijds zijn er verhalen die de identiteit van een gemeenschap op een negatieve wijze construeren en bevestigen: 'Dit zijn wij niet'. De morele zelfdefinitie die in dit tweede type verhalen besloten ligt, wordt door Lindemann Nelson omschreven als 'zwak'.¹

Het master narrative 'Nooit meer Auschwitz' is een voorbeeld van de tweede categorie. Dit verhaal heeft zijn decennialange succes te danken aan het feit dat het *pretendeert* een counterstory te zijn. In het verzet tegen oorlog, onderdrukking en conflict levert dit verhaal een belangrijke bijdrage aan onze vrijheidsverwerking. Maar met iedere nieuwe vorm van genocide die zich aandient, verliest het master narrative aan overtuigingskracht. De eensgezinde strijd tegen uitsluiting en marginalisering blijkt verheven tot een ideaal dat niet langer strookt met de realiteit. Het master narrative verliest zijn *grip* op de werkelijkheid; tegelijk wordt ook ons *begrip* van de werkelijkheid in gevaar gebracht. Mensen die in het grote verhaal geloven en daaraan waarde hechten, worden in toenemende mate geconfronteerd met het verlies van de vele kleine verhalen die de boodschap 'Dit nooit meer!' oorspronkelijk betekenis gaven. Op basis van deze ontwikkelingen heeft het master narrative 'Nooit meer Auschwitz' zich ontpopt tot een counterstory die op een zwakke morele zelfdefinitie berust. In dit beeld zit het momenteel gevangen. De vraag hoe de herinneringscultuur naar de toekomst toe in positieve zin geprofileerd kan worden, blijft vooralsnog onbeantwoord.

In dit onderzoeksdeel breng ik het antwoord op deze vraag dichterbij. Ik verken de mogelijkheid om de individuele verhalen die van het huidige master narrative deel uitmaken, te lezen en te interpreteren als zijnde counterstories met een sterke morele zelfdefinitie. Deze verhalen zijn op zoek naar een verteller.

Ik licht mijn werkwijze nader toe. In dit deel staan vier counterstories centraal waarmee ik de herziene reflectie op de herinneringscultuur zal illustreren. Ik breng

1 H. Lindemann Nelson, *Damaged Identities. Narrative Repair*, Ithaca/London 2001, 15-20.

in dit verband de deelhypothesen van deze studie, die ik formuleerde in de conclusie van hoofdstuk 3, nogmaals onder de aandacht.

De publieke verslaglegging van persoonlijke verhalen heeft een maatschappelijk belang, zo formuleerde ik als eerste deelhypothese. In hoofdstuk 4.1 werk ik dit maatschappelijk belang uit met behulp van het denken over de 'intieme journalistiek'. Deze veronderstelt dat er met de publieke verslaglegging van de binnenwereld van mensen een specifiek democratisch belang gemoeid is. Zij brengt de persoonlijke drijfveren van mensen in beeld op basis waarvan een samenleving vorm en richting krijgt. Het beeldverhaal *Maus. Vertelling van een overlevende*, dat zich baseert op een serie diepte-interviews die Art Spiegelman met zijn vader hield over diens ervaringen in en herinneringen aan een samenleving in oorlogstijd, illustreert deze these. Het beeldverhaal werpt als eerste counterstory in deze studie nieuw licht op de dynamiek tussen het persoonlijke en het publieke. Deze dynamiek, zo laat Spiegelman in zijn werk zien, heeft zijn weerslag op twee generaties overlevenden. Het is de vraag hoe we deze getuigenisketen voortzetten.

In hoofdstuk 4.2 breng ik deze vraag verder via een uitwerking van de tweede deelhypothese: het maatschappelijke belang van het herdenken dient een verbinding aan te gaan met onze persoonlijke leefwereld. In een tweede counterstory, waarin mijn aandacht uitgaat naar de dynamiek tussen het reële en het onvoorstelbare, laat ik zien hoe deze verbinding tot stand kan worden gebracht. Ik benader het Achterhuis, de plaats waar Anne Frank in oorlogstijd leefde en haar wereldberoemde dagboek schreef, vanuit het zogenoemde 'erfgoedtoerisme'. Dit veronderstelt dat de geschiedenis die ons wordt overgeleverd via mondelinge of schriftelijke bronnen, pas echt tot leven komt wanneer we de plaatsen waarvan deze historische verhalen getuigen, kunnen betreden of bezichtigen. Ik verken hoe het verhaal van Anne Frank door het bezoeken van de plaats, die inmiddels is uitgegroeid tot een drukbezocht museum, interfereert met onze eigen leefwereld en als zodanig een plaats veroverd in ons historisch bewustzijn.

In het Achterhuis herdenken we het leven van de mensen die op deze plaats zaten ondergedoken, in de wetenschap dat het merendeel van hen de oorlog niet overleefde. Dit brengt mij bij de derde deelhypothese in deze studie: het herdenken van een persoonlijke leefwereld schept ruimte voor een publieke vorm van rouw. In hoofdstuk 4.3 werk ik deze stelling uit aan de hand van het verhaal van Charlotte Salomon die tijdens haar leven in ballingschap een biografie in beelden creëerde: een reeks schilderijen die zij vlak voor haar deportatie naar Auschwitz ordende tot een kunstwerk. Ik breng het muziektheaterstuk *Leven? of Theater?* dat hiervan het resultaat is in verband met het denken over 'cultureel trauma'. De manier waarop Charlotte Salomon het traumatische verlies in haar eigen leven ervaart en verwerkt, biedt aanknopingspunten voor de discussie over de wijze waarop Auschwitz als een cultureel trauma om herinnering en verwerking vraagt. Het werk dat Salomon naliet, verschaft inzicht in de dynamiek tussen het goede en het kwade, die mensen soms voor een onmogelijke keuze stelt. Auschwitz, zo laat de derde counterstory in deze studie zien, is onherroepelijk deel van onze culturele biografie.

Aan deze biografie schrijven wij dagelijks verder. In hoofdstuk 4.4 werk ik dit idee uit via de deelhypothese dat publieke rouw deel is van het voortgaande leven en van de voortgang van het leven afhankelijk is. Ik breng deze stelling in verband met het werk van Jochen Gerz, die de kloof tussen kunst en leven probeert te dichten in een landschap van herinnering. In de lijn van de conceptuele kunst ziet Gerz niet zozeer het product van de kunstenaar, maar het idee in de hoofden van de kijkers als het ware kunstwerk. De zoektocht naar een minimale visuele representatie en diensengevolge een maximaal voorstellingsvermogen, beproeft Gerz tot in het extreme in zijn onzichtbare gedenkplein 2146 *Stenen – Monument tegen racisme*. Dit monument is gelegen in het hart van een bruisende stad waar het herinnert aan het verlies van haar inwoners in oorlogstijd. Het gedenkteken werpt als vierde en laatste counterstory in deze studie een nieuw perspectief op de dynamiek tussen herinneren en vergeten.

De vier counterstories die in dit onderzoeksdeel voorliggen, onderschrijven de uitspraak van de Duitse cultuurwetenschapster Aleida Assmann die stelt dat we de historicus nodig hebben om het verleden te reconstrueren en de kunstenaar om het verleden opnieuw te concretiseren.² Dit laatste is wat de verhalen van Art Spiegelman, Anne Frank, Charlotte Salomon en Jochen Gerz één voor één doen. Zij maken het verleden aanschouwelijk voor de lezer van het beeldverhaal, de toerist van de erfgoedsite, de toeschouwer van het muziektheaterstuk en de bewoner van het stedelijk landschap. Zij bieden als zodanig concrete perspectieven op de vraag hoe wij onszelf een plaats geven in een verhaal dat wij ons niet kunnen herinneren. In die zin geven deze verhalen antwoord op de probleemstelling van dit onderzoek.

² A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006, 249.

4.1 ETHISCHE VERBEEELDING

Art Spiegelman: Een verhaal uit beelden

Inleiding

Dit is een foto van Richieu, de oudste zoon van Vladek Spiegelman. De foto doet denken aan de vele kinderportretten in het *In Memoriam*, het meer dan duizend pagina's tellende gedenboek van Guus Luijters. Achter iedere foto gaat een verhaal schuil. Als kleuter sterft Richieu aan een dosis vergif die zijn tante Tosha hem tijdens de Shoah toedient. Tosha draagt het vergif bij zich in Zawiercie, een getto in Polen waar Richieu enkele maanden eerder bij zijn familie in veiligheid is gebracht. Op het moment dat het getto ontruimd wordt door de Duitsers en mensen verzameld worden op een plein om naar Auschwitz te worden weggevoerd, besluit Tosha zichzelf, de twee kinderen Bibi en Lonia en haar neefje Richieu een gang naar de gaskamers te besparen (MI 111).¹

'Ik verzeker je, het was de tragedie der tragedies. Het was zo'n vrolijke, prachtige jongen!', zo herinnert Vladek Spiegelman zich de dood van zijn zoon (MI 111). Zelf overleeft hij de pogroms en het vernietigingskamp Auschwitz-Birkenau, net als zijn vrouw Anja. Hun tweede zoon Art, die na de oorlog geboren wordt, hoort als kind vrij weinig over de geschiedenis van zijn Joodse ouders:

Anja vertelde me over dingen die haar in de kampen waren overkomen (...) maar ze gaf er geen enkele context of achtergrond bij, en als kind vond ik de verhalen vooral dood-eng. Ik herinner me niet dat Vladek destijds veel vertelde over wat hij had meegemaakt, maar toen ik volwassen werd, nam hij de tijd om mijn vragen te beantwoorden en zijn verhaal te vertellen, alsof hij vond dat het mijn geboorterecht was om zulke dingen te weten (MM14).

Op vierentwintigjarige leeftijd onderwerpt Art Spiegelman zijn vader aan een uitvoerige reeks diepte-interviews die de basis vormen voor het tweedelige beeldverhaal *Maus. Vertelling van een overlevende*.² De eerste serie gesprekken vindt plaats in de zomer van 1972, buiten op het terras van het ouderlijk huis in Queens (New

¹ Uitleg bij dit referentiesysteem (MI/MM/MM + nummer) wordt gegeven in de verantwoording in de bijlage.

² De oorspronkelijk Engelstalige editie van het beeldverhaal – *Maus. A Survivor's Tale* – bereikt het beoogde lezerspubliek in fragmenten. De eerste zes hoofdstukken verschijnen successievelijk vanaf 1980 in *Raw* – het *Graphic Magazine* dat Art Spiegelman uitgeeft, samen met zijn Franse vrouw Françoise Mouly. In 1986 besluit Art Spiegelman de hoofdstukken te bundelen en als eerste deel onder te brengen bij Pantheon Books, getiteld *My Father Bleeds History* ('Mijn vader bloedt geschiedenis'). Met behulp van een *Guggenheim Fellowship* kan Spiegelman het beeldverhaal in de jaren daarna completeren. De vijf resterende hoofdstukken verschijnen als tweede en afsluitende deel onder de titel *And Here My Troubles Began* ('En hier begon mijn ellende pas') bij dezelfde uitgever in 1991. Voor een close reading van beide boekdelen zie later in dit hoofdstuk.

York City), waar Art en zijn ouders kort na de oorlog naartoe zijn verhuisd. Art neemt een bandrecorder en blocnote mee.³ Na deze serie gesprekken keert hij regelmatig terug om zijn vader naar meer details en achtergronden te vragen – tot aan zijn vaders dood in 1982. Sinds het overlijden van zijn moeder Anja, die in 1968 zelfmoord pleegde, was het moeilijk geweest een normale vader-zoonrelatie te onderhouden. Ontmoetingen eindigden altijd in akelige ruzies, zo herinnert Art zich in een terugblik op deze periode, en de eisen die zijn vader stelde kon hij onmogelijk waarmaken (MM 24). De gesprekken met zijn vader in Queens, over diens belevenissen vóór en tijdens de oorlog, veranderden de situatie. ‘Er was een gevoel van intimiteit met hem dat op andere momenten ontbrak’ (MM 25), concludeert Art achteraf in een interview, waarin hij eerder aangaf:



‘Ik verzeker je, het was de tragedie der tragedies. Het was zo’n vrolijke, prachtige jongen!’ (citaat Vladek Spiegelman) *Maus* II 165 © Art Spiegelman & Pantheon Books

De ironie is juist dat de relatie tussen mijn vader en mij het meest ontspannen was als we spraken over de momenten waarop hij groot gevaar liep, toen er zoveel op het spel stond en er overal rampen gebeurden. Maar voor ons beiden was er een soort knus gezinsgevoel, doordat we het er nu eens niet over hadden dat we in elkaar teleurgesteld waren. Dat moest ik in het boek overbrengen: de plaatjes van Art en zijn vader die tapes vol praten, vormen niet een klein onderdeel van een relatie; ze vormen driekwart van die relatie. Dat gaf ons een plek waar we een relatie konden hebben (MM 24).

Ter afsluiting van het ‘intieme materiaal’ dat Art naar eigen zeggen tijdens de gesprekken met zijn vader verzamelt, besluit Vladek de eerste serie interviews met een publieke mededeling. Was hij daarvoor met zijn persoonlijke verhaal bezig geweest, de tapes eindigen met een boodschap voor het nageslacht: ‘Nu kunnen jullie

³ In *MetaMaus*, de publicatie waarin het ontstaansproces van *Maus* wordt toegelicht, zijn veertig bladzijden gewijd aan het transcript van deze eerste serie gesprekken. Een aanvullende interviewregistratie is te vinden op de bijbehorende DVD. Art Spiegelman geeft de lezer niet alleen inzicht in de feitelijke registratie maar ook in zijn eigen bewerking van de gespreksgegevens. De sprongen in de tijd en de herhalingen die in het verhaal van zijn vader voorkomen, maar ook de onderbrekingen die in de registratie ontstaan zijn omdat Art Spiegelman zijn bandrecorder weleens vergeet af te zetten en per ongeluk over bestaand materiaal heen opneemt, dit alles wordt in de registratie van de gesprekken op schrift visueel gemarkeerd. Het resultaat omschrijft de auteur van *Maus* zelf als ‘een licht geredigeerde, letterlijke transcriptie van mijn opnames van deze eerste sessies. Dit is mijn vaders verhaal, zoals hij het me destijds vertelde’ (MM 237-277).

weten wat er is gebeurd', zo spreekt Vladek rechtstreeks in de microfoon, 'en laten we er in godsnaam voor zorgen dat het nooit weer gebeurt!' (MM 23).

Intieme journalistiek

De publieke verslaglegging van persoonlijke verhalen heeft een maatschappelijk belang, zo formuleerde ik als eerste deelhypothese in de conclusie van hoofdstuk 3. Aan de hand van het beeldverhaal van Art Spiegelman werk ik deze stelling verder uit. Ik verhelder zijn werk in dit verband vanuit het denken over de zogenoemde 'intieme journalistiek'.

Walt Harrington, hoogleraar journalistiek en voormalig stafmedewerker van het Washington Post Magazine, introduceerde deze term in de Verenigde Staten. In het boek *Intimate Journalism. The Art and Craft of Reporting Everyday Life*,⁴ onderzoekt Harrington de meerwaarde van een journalistieke methode die zich in het bijzonder richt op:

De verhalen uit het alledaagse leven – over de gedragingen, motieven, gevoelens, geloofs-overtuigingen, houdingen, grieven, hoop, vrees en prestaties van mensen, terwijl zij zoeken naar zin en een doel in hun leven, verhalen die vensters vormen op onze universele menselijke worsteling (...).⁵

Een anonieme massa mensen verandert binnen de intieme journalistiek in herkenbare individuen die, door datgene wat er in de wereld om hen heen gebeurt, geraakt worden in hun ultieme wezen. Mensen met een naam, soms ook met een gezicht en een verhaal. Ervaringen die verbonden zijn met gebeurtenissen uit het alledaagse leven staan in deze vorm van verslaglegging centraal: de context waarin mensen zichzelf verstaan, waarin zij de samenleving vormgeven, hun waarden delen en gedragingen uiten. De intieme journalistiek documenteert hetgeen het voortgaande leven bijzonder maakt – zowel in normale als abnormale leefomstandigheden. Zij brengt de verhalen die hiervan een uitdrukking zijn op een niet-sentimentele wijze in beeld.⁶ In relatie tot de herinnering aan de Shoah betekent dit het einde van de clichématige presentatie van 'de Holocaustoverlevende', zoals Art Spiegelman zich voorneemt in de uitbeelding van zijn vaders personage in *Maus*:

Ik probeerde hem niet te sentimentaliseren: het kwam nooit in me op een heroïsche figuur van hem te maken, en zeker niet hem af te schilderen als een overlevende die is gelouterd door zijn lijden – een heel christelijk idee, de overlevende als martelaar. En dat betekende een onopgesmukt verhaal, inclusief mijn hatelijke opmerkingen (MM 33).

4 W. Harrington, *Intimate Journalism. The Art and Craft of Reporting Everyday Life*, Thousand Oaks (et al.) 1997.

5 W. Harrington, *Intimate Journalism*, xiv.

6 W. Harrington, *Intimate Journalism*, xi-xvi.

Art Spiegelman wilde voorkomen dat zijn vader, of de relatie die hij met zijn vader had, in het boek zou worden voorgesteld als een karikatuur. 'Ik stond mezelf toe mijn vader uit te beelden op een wijze die sommigen als negatief ervaren, maar ik zag dat hij ondanks zijn onmogelijke gebreken en de irritante manier waarop hij me als vader achter de voddën zat, als personage iets aandoenlijks heeft' (MM 33). De intieme journalistiek, waarvan het beeldverhaal van Art Spiegelman een uitdrukking is, brengt – zoals Harrington benadrukt – mensenlevens in beeld in hun complexe menselijkheid.⁷

Irene Costera Meijer, die zich in Nederland gespecialiseerd heeft in onderzoek naar deze journalistieke methode, legt uit wat de relevantie is van een mens- in plaats van gebeurtenisgerichte benadering.⁸ Met de publieke verslaglegging van de binnenwereld van mensen is een *democratisch* belang gemoeid. De intieme journalistiek richt zich op het intrinsieke verlangen en de aspiraties van mensen van waaruit een samenleving richting gegeven wordt. De verhalen die zij verzamelt, voeden de voorstelling van een democratisch werkende gemeenschap en tonen de alledaagse maar wezenlijke keuzes die hiermee samengaan, ongeacht of het om een persoonlijk of maatschappelijk vraagstuk gaat.⁹ En, zo zal ik in dit hoofdstuk in het verlengde hiervan stellen, ongeacht of het om een situatie gaat waarin dit democratische burgerschap wordt gestimuleerd, ontmoedigd of ontnomen. In de serie gesprekken die Art Spiegelman met zijn vader voert, komt naar voren dat zelfs op plaatsen waar democratische normen en procedures tot een minimum zijn teruggebracht¹⁰ – het getto, het vernietigingskamp – er een manier van samenleven kan ontstaan die weerstand biedt aan een dominant en onderdrukkend machtsstelsel. De intieme journalistiek maakt via verhalen en tegenstemmen zichtbaar hoe deze vorm van verzet gestalte krijgt.

Dierenmetafoor

De intieme (mens- en ervaringsgerichte) journalistiek streeft naar meer humane verhoudingen tussen mensen in bepaalde leefsituaties. De vorm die Art Spiegelman gekozen heeft voor de personages in zijn beeldverhaal lijkt op het eerste gezicht te contrasteren met deze doelstelling. Hij beeldt zichzelf en zijn ouders namelijk, overeenkomstig de Joodse personages in de rest van het verhaal, uit als dierlijke wezens, als muizen:

Ik kon het me niet op een andere manier voorstellen, zelfs niet toen ik het zo waarheidsgetroouw mogelijk besloot te doen. Paradoxaal genoeg kun je dankzij de muizen niet al-

7 Zie I. Costera Meijer, *De toekomst van het nieuws*, Amsterdam 2006, 103.

8 I. Costera Meijer, 'Het persoonlijke wordt publiek. De maatschappelijke betekenis van intieme journalistiek', in *Tijdschrift voor Genderstudies* 3 (2000) 3, 16-30, spec. 17.

9 I. Costera Meijer, *De toekomst van het nieuws*, 104; I. Costera Meijer, 'Het persoonlijke wordt publiek', 17.

10 Vgl. I. Costera Meijer, *De toekomst van het nieuws*, 96.

leen meer afstand nemen van de gruwelen, maar ook dieper ingaan op het materiaal dan in een meer realistische stijl. (...) Het gaf me speling, het was niet erg als een detail niet klopte ondanks al mijn research. Ik hoefde niet het gezicht te verzinnen van een persoon die ik nooit heb gekend (MM 149).

De keuze voor de inzet van een dierenmetafoor wordt door Art Spiegelman gepresenteerd als een parodie op een uitspraak van Adolf Hitler, waarmee het eerste deel van *Maus* begint: 'De Joden zijn ongetwijfeld een ras, maar menselijk zijn ze niet' (MI 10). Het tweede deel van *Maus* opent met een fragment uit een krantenartikel, afkomstig uit Pommeren (Duitsland) in het midden van de jaren dertig. 'Mickey Mouse is het allermiezerigste ideaalbeeld dat ooit ten tonele is gevoerd ... Elke onafhankelijke jongeman en elk rechtschapen jong mens met gezonde gevoelens begrijpt dat het smerigste en vervuilde ongedierte, de grootste verspreider van ziekten uit het dierenrijk, niet het ideale dier kan zijn ... Weg met de verdierlijking van het volk door de Joden! Weg met Mickey Mouse! Draagt het hakenkruis!' (MII 164).

De Joden worden in de nazipropaganda neergezet als *nonhumans*; geassocieerd met ongedierte om te worden verdelgd en weggevoerd – in de concentratiekampen werd daarvoor het pesticide Zyklon B gebruikt. 'Mijn schokkendste ontdekking van een relevant, antisemitisch werk', zo vertelt Art Spiegelman in reflectie op zijn beeldverhaal, 'was *Der ewige Jude*, een Duitse "documentaire" die liet zien hoe de Joden door de stegen van een getto krioelden, bebaarde wezens in lange jassen, en daarna een shot van Joden als muizen – of eerder ratten – die in een riool krioelden, met de tekst "Joden zijn de ratten" of "het ongedierte van de mensheid". Hierdoor begreep ik dat de ontmenselijking de kern van het vernietigingsproces vormde' (MM 114-115).

Dehumanisering ligt aan de basis van genocide: 'een term die na de Tweede Wereldoorlog werd uitgevonden om aan te duiden wat er met de Joden was gebeurd, omdat er nog geen woord was voor zo'n grootschalige misdaad: de poging een volledige etnische groep te doden', aldus Art Spiegelman (MM 115). Door de muizen in het beeldverhaal *Maus* te tekenen als rechtopstaande wezens, voorzien van kleren en nadrukkelijk in het bezit van menselijke emoties, keert Spiegelman de retoriek van de nazi's om en bewerkstelligt hij ironisch gezien het tegenovergestelde effect van wat zij met hun dehumanisering beoogden: een re-humanisering van de muizen die Hitler persoonlijk tot ongedierte had verklaard.¹¹ De dierenmetafoor in *Maus* biedt als zodanig weerstand tegen het op generalisatie en stereotype constructies gebaseerde racisme dat ten grondslag ligt aan de Holocaust en aan de vernietigingsprojecten die wereldwijd zouden volgen (MM 115).

11 P. Codde, '(M)auschwitz en de grafische roman. Art Spiegelmans *Maus*', lezing *Symposium Holocaust getuigeniskunst*, Tilburg University, 16 april 2010.

Waarden in conflict

Met de dierenmetafoer in *Maus* beoogt Art Spiegelman paradoxaal gezien een *humane* samenlevingsvorm te verbeelden. De mensgerichte journalistiek gaat er vanuit dat het in dit verband van belang is om nieuw licht te werpen op enkele waarden tegenstellingen die in de westerse cultuur zijn ingeslepen. Irene Costera Meijer wijst onder andere op het onderscheid tussen de openbare versus de privésfeer, emotie versus rationaliteit en een autonoom versus een relationeel mensbeeld.¹² Wil een verhaal tonen hoe een democratie ‘werkt’, dan moet daarin afstand worden genomen van een eenzijdig concept van burgerschap dat alleen rationaliteit, de publieke sfeer en een autonoom concept van het ‘zelf’ relevant acht.¹³ De intieme journalistiek voorziet in een meer evenwichtige beeldvorming, zo meen ik met Costera Meijer en zo zal ik verderop in dit hoofdstuk illustreren aan de hand van een close-reading van het beeldverhaal *Maus*. Ik licht het drietal opposities die in dit kader mijn leesraster vormen nu eerst nader toe.

Op de eerste plaats, zo stelt Costera Meijer, bestaat er een moreel geladen onderscheid tussen de openbare en persoonlijke levenssfeer. Het idee dat een verslaglegging van het dagelijkse leven belangrijk is voor burgers wordt vaak sceptisch benaderd. Democratie wordt geassocieerd met het publieke leven en het dagelijkse bestaan draagt hiermee in contrast zorg voor de ‘reproductie’ van de burger, zo is de *common sense*. De mentaliteit in een samenleving staat echter in nauwe verbinding met de privésfeer, waarin waarden worden aangeleerd (of niet). De publieke sfeer voorziet op haar beurt in een gezamenlijke taal en moraal om die situaties waarin zich een waardenbotsing voordoet, in beeld te brengen en betekenis te geven. De openbare en privésfeer hebben, aldus Costera Meijer, weliswaar afzonderlijk bestaansrecht maar worden ten onrechte asymmetrisch beoordeeld. De intieme journalistiek doet vanuit het oogpunt en belang van beide domeinen nauwgezet verslag van de maatschappelijke betekenis van veranderde dagelijkse normen, keuzen en praktijken.¹⁴

Een van de gevolgen van deze vorm van verslaggeving is dat het vermogen tot empathie bij burgers bevorderd wordt. ‘Verhalen’, zo stelt Walt Harrington, ‘worden opgetekend en vormgegeven om de gevoelsdimensie van het leven van de personen waarover ze gaan bloot te leggen en op te roepen. Ze bewerkstelligen dat lezers af en toe buiten zichzelf treden en ervaren hoe het voelt om iemand anders te zijn’.¹⁵ Het vermogen zich in te leven in andere mensen en andere levensstijlen, kan gezien worden als een essentiële eigenschap voor burgers, zoals de Amerikaanse filosoof Martha Nussbaum in reflectie op goed onderwijs scherp stelt: ‘Als de lite-

12 I. Costera Meijer, *De toekomst van het nieuws*, 104-111; I. Costera Meijer, ‘Het persoonlijke wordt publiek’, 24-27.

13 I. Costera Meijer, ‘Het persoonlijke wordt publiek’, 27.

14 I. Costera Meijer, *De toekomst van het nieuws*, 105-107; I. Costera Meijer, ‘Het persoonlijke wordt publiek’, 25-26.

15 W. Harrington, *Intimate Journalism*, xv; I. Costera Meijer, *De toekomst van het nieuws*, 107.

raire verbeelding compassie tot ontwikkeling brengt en als compassie essentieel is voor burgerlijke verantwoordelijkheid, dan is het terecht dat we werken onderrichten die de gewenste en noodzakelijke vormen van begripvol medeleven bevorderen'.¹⁶ In dit kader is het op de tweede plaats van belang om de publieke uitsluiting van emotie en de insluiting van ratio als morele concepten voor goed burgerschap te heroverwegen. Costera Meijer wijst op de taak die in dezen is weggelegd voor de intieme journalistiek. Zij weet de verbeeldingskracht van het publiek te verdiepen en te verbreden en draagt bij aan de vorming van morele vaardigheden in mensen, waarvan het inlevingsvermogen deel uitmaakt.¹⁷

Dit brengt me bij de derde waardentegenstelling die volgens Costera Meijer aan revisie toe is: het verkiezen van autonomie boven afhankelijkheid als normatief uitgangspunt voor het 'burger-zijn' van mensen. In de praktijk voldoen slechts weinig mensen aan dit verlichtingsideaal. Mensen leiden in de regel geen autonoom bestaan maar hun leven en wezen krijgen in belangrijke mate betekenis in relatie tot andere mensenlevens. Costera Meijer spreekt in dit verband van 'betekenisvolle anderen'. De intieme journalistiek kan de morele en praktische betekenis van familie- en vriendschapsverhoudingen verdisconteren. Zij gaat uit van een relationeel mensbeeld dat de autonome opvatting van het 'zelf' complementeert.¹⁸

Het denken in bovenbeschreven tweedelingen heeft volgens Costera Meijer consequenties voor het zichtbaar maken of juist aan het oog onttrekken van maatschappelijke in- en uitsluitingmechanismen.¹⁹ Zij toetste deze these eerder aan de hand van een analyse van de feministische receptie van ervaringsverhalen in de jaren zeventig, de tijd dat gemarginaliseerde groepen mensen een stem kregen en in dit verband ook de *oral history* haar intrede deed als onderdeel van de zogenoemde *memory studies*.²⁰ In de serie diepte-interviews die Art Spiegelman in deze periode met zijn vader voert, worden de strategieën van in- en uitsluiting langzaam ontmaskerd in hun nietsontziende uitwerking: de confrontatie met afwezigheid, met de stemmen die verloren zijn en het verlies dat geleden is. De striptekenaar maakt daarmee zichtbaar wat het gevaar is van een herinneringscultuur die zich op basis van deze confrontatie met persoonlijk gemis dreigt op te sluiten in een eenzijdig concept van burgerschap dat voornamelijk waarde hecht aan de privésfeer, aan de emotie en aan een relationeel concept van het 'zelf'. Het beeldverhaal *Maus* illustreert hoe deze waarden, die de intieme journalistiek terecht bewaart en verdedigt vanuit het idee zo bij te dragen aan een medemenselijk beeld van burgerschap, in de

16 M. Nussbaum, *Cultivating Humanity. A Classical Defense of Reform in Liberal Education*, Cambridge/London 1997, 99; I. Costera Meijer, *De toekomst van het nieuws*, 107. Zie ook H. Tinberg, 'Taking (and Teaching) the Shoah Personally', in *College English* 68 (2005) 1, 72-89.

17 I. Costera Meijer, *De toekomst van het nieuws*, 107-109; I. Costera Meijer, 'Het persoonlijke wordt publiek', 24-25.

18 I. Costera Meijer, *De toekomst van het nieuws*, 109-111; I. Costera Meijer, 'Het persoonlijke wordt publiek', 26-27.

19 I. Costera Meijer, 'Het persoonlijke wordt publiek', 18 e.v.

20 Voor een introductie in *memory studies* zie A. Erll; A. Nünning (eds), *A Companion to Cultural Memory Studies*, Berlin (et al.) 2010.

verhalen van twee generaties overlevenden besloten liggen.²¹ De proloog van *Maus* spreekt in dit verband boekdelen.

Postmemory

In de proloog van *Maus. Vertelling van een overlevende*, schetst Art Spiegelman een scène uit zijn jeugd. In de zomer van 1958 speelt hij met vrienden buiten, in Rego Park (New York). Art is een jaar of tien. Tijdens het rolschaatsen komt hij ten val. Zijn vrienden wachten niet, maar rolschaatsen weg. In tranen gaat Art naar zijn vader die iets aan het repareren is voor het huis. 'Waarom huil je, Artie?', vraagt deze hem. Art vertelt over zijn vrienden die hem achterlieten op straat, waarna Vladek hem toespreekt: 'Vrienden? Je vrienden? ... Als je een week hun samen in een kamer zou opsluiten met geen eten ... dan kon je zien wat dat is, vrienden! ...' (MI/II 5-6).

De herinneringen die Vladek bewaart aan de tijd die hij doorbracht in schuilplaatsen en in het vernietigingskamp vormen het referentiepunt voor het leven na de oorlog: zij tekenen de opvoeding van en relatie met zijn zoon. *Maus* is in dit verband te verstaan als een *postmemory* getuigenisverhaal. Marianne Hirsch, als literatuurwetenschapster werkzaam in New York en zelf kind van overlevenden,²² vat de betekenis van het *postmemory* begrip als volgt samen:

'Postmemory' beschrijft de relatie van de 'generatie erna' met het persoonlijke, collectieve en culturele trauma van degenen die hen voorgingen – de relatie tot ervaringen die zij zich louter 'herinneren' door de verhalen, beelden en gedragingen te midden waarvan zij zijn opgegroeid. Maar deze ervaringen werden hen zo diepgaand en affectief doorgegeven dat het hun eigen herinneringen *lijken* te vormen. De *postmemory* band met het verleden wordt zodoende feitelijk niet door geheugen bemiddeld maar door verbeelding, projectie en schepping. Opgroeien met overweldigende meegekregen herinneringen, overheerst worden door verhalen die voorafgingen aan de eigen geboorte of het eigen bewustzijn, houdt het risico in dat de eigen levensverhalen door onze voorouders verdrongen of zelfs van hun inhoud ontdaan worden. Het betekent gevormd worden, hoe indirect ook, door traumatische gebeurtenissen die iedere narratieve reconstructie tarten en alle begrip te boven gaan. Deze gebeurtenissen vonden plaats in het verleden maar hun effecten duren voort in het heden. Dit is, naar mijn overtuiging, de structuur van *postmemory* en het proces van het ontstaan hiervan.²³

Het *postmemory* begrip is slechts een van de termen waarmee in *memory studies* hetzelfde fenomeen beschreven wordt: de impact die de traumatische herinnering van de eerste generatie oorlogsgetroffenen heeft op het leven van de volgende ge-

21 Spiegelman licht het thema van het beeldverhaal als volgt toe: 'Maus gaat over de Holocaust en de gevolgen ervan voor de overlevenden en voor hen die de overlevenden overleven' (MM 73).

22 Marianne Hirsch: 'Ik voelde behoefte aan een term die de kwaliteit zou beschrijven van mijn eigen verhouding tot mijn ouders' dagelijkse verhalen van gevaar en overleven tijdens de Tweede Wereldoorlog (...) en de wijze waarop hun relaas mijn naoorlogse jeugd in Boekarest domineerde'. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York 2012, 4.

23 M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, 5.

neratie. Alison Landsberg spreekt in dit verband van een *prosthetic memory*, James Young van een *received history*, Nadine Fresco van *mémoire des cendres*, Gabriele Schwab van een *haunting legacy*, Henri Raczymow van een *mémoire trouée* en Ellen Fine van een *absent memory*.²⁴ Deze begrippen maken op hun eigen manier duidelijk dat het *postmemory* fenomeen geen beweging, methode of idee is maar dat het, zoals Hirsch scherp stelt, om een structuur gaat die gebaseerd is op het inter- en transgenerationeel overleveren van traumatische kennis en belichaamde ervaring. De tweede generatie incorporeert de oorlogservaringen van de eigen ouders via de verhalen en beelden die op een even natuurlijke als verstorende manier deel zijn gaan uitmaken van hun opvoeding en verdere leven.²⁵

Art Spiegelman doet in *Maus* verslag van het proces waarin de gefragmenteerde, traumatische herinnering van zijn vader onderdeel wordt van een coherent verhaal – een narratieve herinnering – opgetekend door hem als zoon. Spiegelman: ‘Het onderwerp van *Maus* is het terughalen van herinneringen en uiteindelijk het scheppen van herinneringen. Het is niet alleen het verhaal van een zoon die overhoop ligt met zijn vader, en evenmin het verhaal van wat de vader heeft doorgemaakt. Het verhaal gaat over een stripmaker die zich probeert voor te stellen wat zijn vader doormaakte’ (MM 73).²⁶ Art Spiegelman omschrijft het resultaat – zijn boek – als ‘een tekst over mijn ... mijn strijd, *‘mein kampf’*. En binnen die context probeerde ik simpelweg het verhaal te vertellen zonder in de twee valkuilen ter weerszijden van het project te vallen: enerzijds de cynische wijsneus uithangen over een gruwelijke gebeurtenis, anderzijds het leed sentimentaliseren en trivialisieren. Het vinden van die toon was een cruciaal onderdeel van het werk’ (MM 75).

Het ontwikkelen van een stijlform voor het verhaal blijkt een tijdrovende bezigheid te zijn. Spiegelman: ‘Ik wilde een beklijvend boek maken, en dankzij de zorgvuldige structuur ervan hebben mijn boek en ik het volgehouden. Het heeft niet dertien jaar geduurd omdat ik steeds dacht: mijn God, ’t is te moeilijk om over Auschwitz na te denken. Ik doe het morgen wel’ (MM 74). Het *postmemory* karakter van zijn beeldverhaal stelt Art Spiegelman voor de opgave een vorm van verbeelding te vinden die niet alleen recht doet aan de vertelling van twee generaties overlevenden maar ook aan hen die de Shoah niet overleefden, waaronder zijn broer Richieu.

24 M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, 3; Zie ook A. Landsberg, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York 2004; J. Young, ‘Toward a Received History of the Holocaust’, in *History and Theory* 36 (1997) 4, 21-43; N. Fresco, ‘Remembering the Unknown’, in *International Review of Psychoanalysis* 11 (1984), 417-427; G. Schwab, *Haunting Legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma*, New York 2010; H. Raczymow, ‘Memory Shot Through with Holes’, in *Yale French Studies* 85 (1994), 98-106 (transl. A. Astro); E. Fine, ‘The Absent Memory. The Act of Writing in Post-Holocaust French Literature’, in B. Lang (ed.), *Writing and the Holocaust*, New York 1988, 41-57.

25 M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, 5-6.

26 Zie J. Young, ‘The Holocaust as Vicarious Past. Art Spiegelman’s *Maus* and the Afterimages of History’, in *Critical Inquiry* 24 (1998) 3, 666-699. Vgl. E. Budick, ‘Forced Confessions. The Case of Art Spiegelman’s *Maus*’, in *Prooftexts* 21 (2001) 3, 379-398.

Fotografisch realisme

Marianne Hirsch wijst in verband met het proces waarin de herinnering aan het verleden vorm krijgt, expliciet op de betekenis van familiefoto's: portretten van broers en zussen die zijn omgekomen, evenals foto's van familieleden die de Shoah overleefd hebben.²⁷ Deze foto's belichamen zowel de herinnering als het trauma en blijken een belangrijke drager van betekenis te zijn voor de volgende generatie:

Foto's zijn als duurzame verbinding met het leven juist de navelstreng die de eerste en tweede generatie gedachtenis, herinnering en *postmemory*, verbindt. Het zijn de overblijfselen, de gefragmenteerde bronnen en bouwstenen, doorzeefd met gaten, van het *postmemory* proces. Zij bevestigen het bestaan van het verleden en ze duiden, in hun platte tweedimensionaliteit, op de onoverbrugbare afstand.²⁸

De foto van Richieu, de broer van Art Spiegelman, waarmee dit hoofdstuk opende, is exemplarisch. Spiegelman nuanceert: 'Mijn *spook-broer*, aangezien hij doodging voor mijn geboorte. Hij was pas vijf of zes. Na de oorlog hebben m'n ouders de vaagste geruchten nagetrokken, weeshuizen in heel Europa bezocht. Ze konden niet geloven dat hij dood was. Ik dacht weinig aan hem toen ik klein was ... Hij was vooral een grote wazige foto in de slaapkamer van mijn ouders' (MII 175). De foto krijgt, in pasfoto formaat, een plaats op een van de pagina's in het beeldverhaal. 'Voor Richieu en voor Nadja', zo luidt het onderschrift. Art Spiegelman draagt het tweede deel van *Maus* op aan zijn broer en eigen dochter (MII 165). Op het moment dat hij zelf een kind krijgt, weet hij dat zijn verzameling herinneringen bestemd zijn voor de volgende generatie: voor zijn dochter en voor de kinderen die wellicht nog zouden komen. 'En toen begon het verhaal vorm te krijgen', zo schrijft Art Spiegelman, 'Ik besepte dat mijn spookbroer niet alleen aanwezig was tijdens mijn jeugd maar ook tijdens mijn gesprekken met Vladek. En ik besepte dat ik geen foto van mijn eigen kind moest gebruiken, omdat de andere foto veel meer deel uitmaakte van het verhaal' (MM 219).

Françoise Mouly, de vrouw van Art Spiegelman, leeft lange tijd in de veronderstelling dat het haar man is die op de enorm uitvergroete pasfoto boven het bed van haar schoonouders hangt. Art Spiegelman reageert:

Dat is het nou juist, van mij hadden ze geen foto boven hun bed nodig ... Ik leefde! De foto had nooit driftbuien of problemen ... Het was 'n modelkind, en ik was 'n verschrikking. Niet tegen op te boksen dus. Ze praatten niet over Richieu, maar die foto zelf was al 'n soort verwijt. Hij zou vast dokter geworden zijn en getrouwd met 'n rijk Joods meisje ... de slijmbal (MII 175).

Art Spiegelman was in de ogen van zijn ouders en zichzelf, zoals de Nederlandse journalist Ischa Meijer dat eens treffend in reflectie op zijn eigen biografie in een

²⁷ M. Hirsch, *Familyframes. Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge 1997; M. Hirsch, 'Family Pictures. Maus, Morning and Post-Memory', in *Discourse* 15 (1993) 2, 3-29.

²⁸ M. Hirsch, *Familyframes*, 23.

van zijn gedichten verwoordde, ‘een jongetje dat alles goed zou maken’ – gevoed door het verlangen naar iemand die nooit kon bestaan.²⁹ Terwijl Art in enkele op-eenvolgende *frames* in *Maus* nadenkt over de beloften die hij als plaatsvervanger van Richieu nooit heeft kunnen waarmaken, spreekt hij de relativiserende woorden uit: ‘Eng, he, broedertwist met een foto!’ (MII 175). Schuldig heeft Art Spiegelman zich nooit gevoeld om de dood van zijn broer. Wel had hij als kind nachtmerries over ss-ers die zijn klas binnenkwamen om de Joodse kinderen te halen. ‘Begrijp me niet verkeerd’, zo waarschuwt hij zijn vrouw Françoise tijdens het ophalen van deze herinneringen, ‘Ik was niet geobsedeerd door deze ellende hoor ... Ik fantaseerde soms alleen dat er Zyklon B uit de douche kwam in plaats van water’ (MII 176).

De foto van Richieu Spiegelman is een van de drie fotografische afbeeldingen die in *Maus* zijn opgenomen: van ieder lid van het ouderlijk gezin één.³⁰ Voor de rest is *Maus* een bijna driehonderd pagina’s tellende dierenstrip, waarin Art Spiegelman het verhaal achter de foto’s optekent en de levensloop van de afgebeelde personen onthult. Hij probeert de vergeten, verdrongen en verloren geraakte verhalen die deel uitmaken van zijn familiegeschiedenis achtereenvolgens terug te halen en in beeld te brengen. Maar in zijn zoektocht naar stemmen die de verhalen vertellen uit het verleden stuit Spiegelman op de stilte.

Stiltescène

De confrontatie met stilte, afwezigheid en leegte vormt de kern van *postmemory* verhalen, zo stelt Marianne Hirsch.³¹ Als de ervaring van de Holocaust de ervaring is van verlies, van afwezigheid van mensen en hun verhalen en herinneringen, dan maakt het beeldverhaal als plaats van herinnering deze afwezigheid niet ongedaan, maar neemt deze afwezigheid waar.

Beeldverhalen construeren betekenis door middel van woorden (verbale taal), beelden (iconografische taal) en in de veelvormige wisselwerking tussen beide. Wat gebeurt er wanneer verbale taal wordt onderbroken en beeldtaal de enige vorm van communicatie wordt? Waarom is verbale taal soms afwezig? Wat is de betekenis van stilte in het beeldverhaal? De Israëlische taalkundige Silvia Adler stelt in haar artikel *Silence in the Graphic Novel* dat stiltescènes – die zij definieert als ‘non-verbale communicatie’ – de boodschap van de verteller onthullen. Vanuit de stilte wordt het verhaal verteld.³² Het eerste lange beeldverhaal dat louter uit stiltescènes bestaat, stamt uit 1929, als Lyn Wards boek *God’s Man* verschijnt.³³ Nadien komen de woordeloze *pictorial narratives* in opmars, aldus Paul Gravett, een gerenom-

29 Ischa Meijer overleefde als baby verschillende concentratiekampen en groeide op in een getraumatiseerd gezin. I. Meijer, *Een jongetje dat alles goed zou maken*, Amsterdam 1996, 39.

30 Zie voor een foto van de vader van Art Spiegelman: MII 294 en voor een foto van zijn moeder: MI 102.

31 M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, 247.

32 S. Adler, ‘Silence in the Graphic Novel’, in *Journal of Pragmatics* 43 (2011), 2278–2285.

33 Art Spiegelman is de redacteur van de herdruk van dit boek in L. Ward, *Six Novels in Woodcuts*, Des Moines 2010.

meerd uitgever van zogenoemde *Graphic Novels* in de Verenigde Staten.³⁴

Stilte manifesteert zich in een beeldverhaal waar een voorstelling binnen een *frame* de vertelling domineert en de hoofdpersoon, en daarmee impliciet ook de auteur, stopt met 'praten'. *Frames* waarin tekst(ballonnen) ontbreken, evenals platen waar in het verhaal ruimte ontstaat tussen twee opeenvolgende *frames*, voorzien de lezer van impliciete informatie. Zoals de Amerikaanse taalkundige Deborah Tannen het verwoordt: 'Als indirectheid een kwestie is van het ene zeggen en het andere bedoelen, kan stilte een kwestie zijn van niets zeggen en iets bedoelen'. Adler geeft aan dat de stiltescènes die zij heeft onderzocht, hebben laten zien iets te betekenen, maar eveneens dat ze iets zeggen in een specifieke context.³⁵ Stiltescènes in en tussen *frames* impliceren volgens Silvia Adler geen gebrek aan communicatie, maar betrekken de lezer in het proces van betekenisgeving. De stilte krijgt zijn zegingskracht in het verstaan of het begrip van de lezer.³⁶

Ook in *Maus* komt een stiltescène voor (MII 205). Art Spiegelman doet verslag van een therapeutische sessie met zijn psychiater Pavel, waarin zij samen de betekenis en waarde van getuigenisverhalen bediscussiëren. Beiden realiseren zich dat een groeiend deel van de verhalen over de Jodenvernietiging naarmate de tijd verstrijkt en de eerste en tweede generatie overlevenden het leven laten, omsloten zal worden door stilte:

Eerste drie *frames*:

Pavel: 'Zucht. Ik heb 't nu niet over *jouw* boek, maar kijk eens naar al die boeken over de Holocaust. Waartoe? De mensen zijn niet veranderd ... Misschien hebben ze behoefte aan een nieuwere, grotere Holocaust. Maar goed, de gestorven slachtoffers zullen hun kant van het verhaal nooit vertellen, dus misschien kunnen we beter helemaal ophouden met verhalen'.

Art: 'MmmMmm. Samuel Beckett heeft ooit gezegd: "Elk woord is een onnodige vlek op de stilte en het niets".'

Pavel: 'Ja'.

In het vierde *frame*, dat als enige in de hele *Maus* tekstloos is, laten de Art Spiegelman in het verhaal en zijn psychiater deze quote van de Ierse schrijver Samuel Beckett (1906-1989) in stilte tot zich doordringen. Tekstballonnen ontbreken. Woordeloos zitten beide tekenfiguren tegenover elkaar op een stoel. Kringeltjes rook uit hun sigaret en pijp stijgen naar het plafond. Vervolgens hernemen zij hun conversatie:

Vijfde *frame*:

Art: 'Toch zei hij het'.

Pavel: 'Hij had gelijk. Misschien kun je 't in je boek verwerken'.

34 P. Gravett, *Graphic Novels. Everything You Need to Know*, New York 2005, 8.

35 S. Adler, 'Silence in the Graphic Novel', 2283-2284; D. Tannen, 'Silence. Anything But', in D. Tannen; M. Saville-Troike (eds), *Perspectives on Silence*, Norwood 1985, 93-111.

36 S. Adler, 'Silence in the Graphic Novel', 2279, n. 3; Vgl. S. McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York 1994.

Deze scène, die in totaal niet meer dan vijf *frames* beslaat, vervult een sleutelfunctie in *Maus*. Als we proberen te herinneren, stuiten we op de stilte: de stilte van het gedwongen zwijgen, de stilte van het onvervulde en onvervulbare verlangen, de stilte van het onmogelijk kunnen of niet willen begrijpen, de stilte van het onomkeerbaar vernietigde.

Art Spiegelman laat de stilte in deze scène echter niet verschijnen als een teken van onontkoombare vergetelheid, maar als een ruimte van herinnering. Stilte wordt voorgesteld als een paradoxaal, maar betekenisvol medium om de communicatie tussen de slachtoffers van de Holocaust en ons – communicatie die de Holocaust voorgoed wilde afbreken – te herstellen. Op de vraag hoe we de stemmen van burgers die tot zwijgen zijn gebracht opnieuw tot spreken kunnen brengen, luidt het antwoord: *vanuit* de stilte die de geschiedenis bewaart. In de bijna driehonderd pagina's *Maus* die de stiltescène omgeven, wordt deze belofte ingelost – zowel door de auteur als door zijn steeds toekomstig lezerspubliek: degenen die zich door het boek tot lezer laten aanspreken.

Beeldvertalen

Waar de overdracht van ervaringen in *postmemory* verhalen normaal gezien plaatsvindt tussen de eerste twee generaties overlevenden, stelt Art Spiegelman zichzelf voor de uitdaging een herinneringsvorm te ontwikkelen die het niveau van bloedverwantschap overstijgt. 'Het verhaal moest zich in het hoofd van de lezer afspeelen', zo stelt hij in reflectie op zijn werk (MM 176). Met deze verruiming van het *postmemory* begrip – een uitbreiding van de getuigenisketen – speelt Art Spiegelman in op het onderscheid dat Marianne Hirsch maakt tussen de zogeheten '*familial memory*' (intergenerationele identificatie) en '*affiliative memory*' (intragenerationele identificatie). 'Het gezinsleven', zo relateert Hirsch het verschil tussen beide vormen van herinnering en identificatie,

zelfs in zijn meest intieme momenten, is geworteld in een collectieve voorstellingswereld, gevormd door openbare, door de generaties gevormde structuren van verbeelding en projectie en door een gedeeld archief van verhalen en beelden die de bredere overdracht en beschikbaarheid van individuele en familiale gedachten mogelijk maakt. (...) 'Affiliative postmemory' is daardoor niet meer dan een uitbreiding van de lossere familieverbanden, teweeggebracht door oorlog en vervolging. Het is het resultaat van gelijktijdigheid en een generationele verbinding met de letterlijk tweede generatie, gecombineerd met een aantal vormen van bemiddeling die breed beschikbaar, aanwendbaar en, uiteraard, meeslepend genoeg zouden zijn om een groter collectief te omvatten in een organisch web van overlevering.³⁷

37 M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, 35-36.

De veronderstelling dat de beelden waaruit *Maus* is opgebouwd privécreaties zijn, omdat zij in beginsel een familiegeschiedenis vormgeven, wordt door kunsthistoricus Cor Blok in dit verband weerlegd. In het boek *Beeldvertalen* gaat zijn aandacht specifiek uit naar de maatschappelijke context waarin beelden en hun betekenis tot stand komen.³⁸ Een werk als dat van Art Spiegelman is overgeleverd aan de publieke verbeelding. Blok: 'Beeldmakers delen hun maak- en kijkgewoonten met leden van hun samenleving. Daarom is hun werk bespreekbaar – maar daarom bepalen tijd en cultuur ook mee hoe beelden spreken en hoe ze worden verstaan'.³⁹ De werking en interpretatie van beelden is volgens Blok afhankelijk van zogenoemde 'beeldcodes': de gewoonten die het maken én het 'lezen' van beelden bepalen. Binnen een cultuur zijn beeldcodes een gemeenschappelijk bezit, zoals men in een samenleving ook een taal, gebruiken en omgangsvormen deelt.⁴⁰ Dat betekent niet dat de betekenis van een beeldverhaal vanzelfsprekend in woorden te vatten is. Taal, zo stelt Blok, schiet van nature tekort zodra we heel precies willen *bespreken* wat het beeld laat *zien*. Het beeld is letterlijk onzegbaar, omdat de taal er geen vat op heeft. Andersom bestaan er ook dingen die wel gezegd maar niet getoond kunnen worden.⁴¹

Art Spiegelman maakt in dit verband, zoals in de beschreven stiltescène zichtbaar werd, treffend gebruik van het fenomeen *framing*: een overtuigingstechniek die hij doorlopend in zijn beeldverhaal inzet voor de communicatie met zijn lezerspubliek. '(Deze) techniek bestaat eruit woorden en beelden zo te kiezen dat daarbij impliciet een aantal aspecten van het beschrevene worden uitgelicht. Deze uitgelichte aspecten helpen om een bepaalde lezing van het beschrevene of een mening daarover te propageren'. *Framing* gaat over de associatie die een beeld oproept.⁴² Art Spiegelman licht toe: 'Ik probeerde te ontdekken hoeveel getekende informatie elk plaatje kon bevatten en suggereren, zodat de belangrijkste zaken vloeiend en moeiteloos werden geregistreerd. (...) Het kostte een hoop passen en meten voordat elk plaatje werkte' (MM 176). Voordat we overgaan tot een close reading van *Maus*, licht ik deze werkwijze van Art Spiegelman eerst nader toe. Hieruit blijkt voor welke opgave hij de lezer van zijn beeldverhaal stelt.

Frame na frame

We zagen zojuist dat beeldvertalen – het toeschrijven aan of ontlenen van betekenis aan beelden – op twee niveaus plaatsvindt: tijdens het maken en het 'lezen' van een beeldverhaal. De auteur en de lezer weten zich, anders geformuleerd, verenigd in een proces van betekenisgeving. Dit proces laat zich voor beide partijen anders definiëren.

38 C. Blok, *Beeldvertalen. De werking en interpretatie van visuele beelden*, Amsterdam 2003.

39 C. Blok, *Beeldvertalen*, achterplat.

40 C. Blok, *Beeldvertalen*, 24-25.

41 C. Blok, *Beeldvertalen*, 22.

42 'Framing': <<http://www.encyclo.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

‘Plaatjesschrijven’, zo omschrijft Art Spiegelman zijn werkwijze zelf. Een stripmaker hoeft volgens hem niet zozeer goed te kunnen tekenen: ‘Voor *Maus* deed ik afstand van mijn meeste tekenmateriaal. Ik gebruikte spullen uit de kantoorboekhandel: schrijfpapier, correctievloeistof en een vulpen, waardoor het meer op schrijven leek. Ik maakte als het ware een handgemaakt manuscript’ (MM 171/174). Spiegelman vervolgt: ‘Ik werkte met de metafoor dat elk plaatje een woord was, elke strook een zin en elke plaat een alinea’ (MM 174). De auteur besluit om zijn visuele tekst op te tekenen overeenkomstig het formaat van de uiteindelijke publicatie. De tekeningen in het boek zijn even groot als de originele schetsen. ‘Als je je eigen handschrift een op een reproduceert, is het alsof de lezer een dagboek inkijkt, zoals dat van Anne Frank (...)’ (MM 171), aldus de schrijver en illustrator: ‘Met *Maus* probeerde ik te ontdekken of je een roman in stripvorm kon maken’ (MM 170).

Joost Pollmann, verbonden aan Stichting Beeldverhaal Nederland en auteur van het boek *Letterlijk & figuurlijk. Strips kun je beter lezen*,⁴³ duidt het complexe proces van betekenisgeving, waartoe de lezer van een beeldverhaal als *Maus* zich gesteld weet, met het begrip ‘beeldlezen’. Pollmann: ‘In het hoofd van de lezer moet taal verbeeld worden en beeld vertaald worden wil er iets ontstaan dat je een tastbare ervaring zou kunnen noemen’.⁴⁴ Art Spiegelman voegt hieraan toe: ‘Doordat strips met woord en beeld werken, zijn de beide helften van het brein actief om de informatie op te nemen. Ik hou ervan om een goocheltruc uit te leggen en je daarna toch te verbazen als ik hem uitvoer. Dat is eigenlijk waar het mij om gaat ...’ (MM 170-171). De idee dat stripverhalen voorzien in kant-en-klare beelden die geen interpretatie van de lezer verlangen en evenmin een verborgen boodschap bevatten, wordt door Art Spiegelman gepresenteerd als een illusie.⁴⁵

De lezer van *Maus* deelt in het proces van betekenisgeving van de auteur, of scherper geformuleerd: in zijn zoektocht naar waarheidsvinding. Tijdens het achterhalen van het ware verhaal van twee generaties overlevenden worden de traumatische beelden – pagina voor pagina, *frame* na *frame* – deel van een narratieve herinnering. De gefragmenteerde werkelijkheid laat zich, naarmate het slot van het verhaal in zicht komt, visualiseren als zijnde een geheel. De lezer schrijft uiteindelijk geschiedenis, voltooit het tekenproces van de auteur, aldus Pollmann.⁴⁶ Dit proces klinkt bedrieglijk eenvoudig voor een beeldverhaal dat is opgetekend in bijna driehonderd pagina’s, met een gemiddelde van zo’n zeven *frames* per bladzijde. Wie zich in *Maus* waagt aan een sessie ‘beeldlezen’, dreigt hopeloos verloren te raken in de gelaagde beeldtaal waarin het verhaal is opgetekend.

De mogelijkheid om een keuze te maken uit het gepresenteerde aanbod *frames* blijkt verleidelijk. Er zijn diverse beelden die de overhand hebben in de bespreking van het beeldverhaal van Art Spiegelman in internationale secundaire literatuur.

43 J. Pollmann, *Letterlijk & figuurlijk. Strips kun je beter lezen*, Amsterdam 2011.

44 J. Pollmann, *Letterlijk & figuurlijk*, 261.

45 J. Pollmann, *Letterlijk & figuurlijk*, 248 e.v.

46 J. Pollmann, *Letterlijk & figuurlijk*, 226; Vgl. S. Ceraso, ‘Survivors’ Tales. Cultural Trauma, Postmemory, and the Role of the Reader in Art Spiegelman’s Visual Narratives’, in *EnterText* 6.3 (2007), 204-228.

Het *frame* waarin de auteur van *Maus* plaatsneemt achter zijn tekentafel tegen het decor van een concentratiekamp is veelvuldig onderwerp van analyse (MII 201), gevolgd door de serie *frames* waarin Art Spiegelman vertelt over de dood van zijn moeder Anja (MI 102-105) en tot slot de souvenirfoto van Vladek Spiegelman in kampuniform die de serie getekende *frames* juist doorbreekt (MII 294). Vanuit deze reeks beelden, die uiteraard verderop in dit hoofdstuk ter sprake komen, is een belangrijk deel van de boodschap die Art Spiegelman met zijn beeldverhaal wil overbrengen, verteld. De idee dat een dergelijke selectiemethode het proces van betekenisgeving voor de lezer vereenvoudigt, is echter een misverstand.

De vooronderstelling dat het verhaal *Maus* met de selectie van enkele willekeurige *frames* verteld is, bevestigt het probleem waarvoor Spiegelman zich in de huidige beeldcultuur gesteld weet: de ervaring dat ieder verhaal dat op de voorgrond treedt een ander verhaal wegdrukt ofwel buiten beeld houdt. Ik stel de aard en omvang van deze problematiek in de volgende paragraaf op scherp aan de hand van de *frames* waarmee Art Spiegelman zijn beeldverhaal zélf ordent. Met dit selectie-criterium – of eigenlijk het ontbreken ervan – lever ik een bijdrage aan datgene wat Irene de Costera Meijer omschrijft als een ‘democratische beeldcultuur’.⁴⁷ Een cultuur waarin de keuzes, ervaringen en denkbeeldige levens van alle personen/stripfiguren die deel uitmaken van Spiegelmans familiegeschiedenis als even ‘menselijk’ tellen. De registratie van conflicten is in dit licht onontkoombaar. Art Spiegelman laat in zijn beeldverhaal zien wat het van een mens vraagt om de waarheid en werkelijkheid zo nauwgezet, onafhankelijk en betrouwbaar mogelijk te vertellen, ook – of juist – wanneer deze confronteert met een pijnlijke erfenis.

Close reading

Deze paragraaf, die een aanzienlijk aantal pagina's beslaat, bevat een close reading van het beeldverhaal *Maus*. Ik herneem in dit verband mijn leesraster dat ik eerder in dit hoofdstuk kenbaar maakte. We lezen het verhaal van Art Spiegelman als een exemplaar van de intieme journalistiek. Ervaringen die verbonden zijn met gebeurtenissen uit het alledaagse leven van Art Spiegelman en van zijn ouders die de Shoah overleefden, staan in deze close reading centraal. Deze vorm van verslaglegging verschaft de lezer inzicht in de ruimte waarin twee generaties overlevenden zichzelf verstaan, waarin zij de samenleving vormgeven, hun waarden delen en gedragingen uiten. Het beeldverhaal toont daarmee de mooie en ontroerende, maar ook de kwetsbare en soms overweldigende dimensies van een herinneringscultuur die zich laat leiden door een waardensysteem dat berust op de privésfeer, de emotie en een relationeel mensbeeld. Zolang deze waarden gewaardeerd worden zonder dat we precies weten wat de maatschappelijke betekenis en het uiteindelijke belang ervan is – zo luidt de vooronderstelling die ik in dit hoofdstuk uitwerk –, brengen kleine

47 I. Costera Meijer, *De toekomst van het nieuws*, 112.

vertellingen van overlevenden ons niet vanzelf dichter bij het door Art Spiegelman zo bepleite proces van re-humanisering.

Vanuit dit oogpunt verkennen we het maatschappelijke belang, dat toegeschreven wordt aan de intieme journalistiek, in deze paragraaf nader. Dit belang werd eerder in dit hoofdstuk gedefinieerd als een *democratisch belang*. In herinnering aan het oorlogsverleden stuiten we in dit verband op een contradictie. Tijdens de Jodenvervolging en -vernietiging werden democratische procedures tot het minimum teruggebracht en mensenrechten – vrijheid, gelijkheid – geschonden. Wie in herinnering aan deze situatie wil aantonen hoe een democratische gemeenschap ‘werkt’, vanuit de idee als zodanig te voorkomen dat uitsluiting, marginalisering en vernietiging zich in de toekomst herhalen, stuit onontkoombaar op de stilte: op het verlies van stemmen en op de afwezigheid van mensen die deze stemmen tot spreken brachten. Het toeschrijven van een democratisch belang aan persoonlijke verhalen van oorlogsslachtoffers is in dit licht allerm minst vanzelfsprekend. Met het verdwijnen van de verhalen van de directe getuigen en de teloorgang van hun stem, zo is de redenering, laat het democratisch belang van kleine vertellingen zich onmogelijk nog verdedigen.

Art Spiegelman onthult in *Maus* het antwoord op de vraag hoe een herinneringsgemeenschap, die dit democratisch belang verdedigt, vorm kan krijgen vanuit de leegte die de geschiedenis bewaart. In een cultuur die doortrokken is van en waarin wij ons omgeven weten door verhalen en beelden, waar nauwelijks nog betekenisloze ruimte is, betekent dit – zo laat een minutieuze tekstlezing van *Maus* zien – een indringende vraag.

Het eerste deel van Maus: Inleiding

Ik schakel over naar het tweedelige beeldverhaal *Maus*. *Vertelling van een overlevende*. In de close reading volg ik de chronologie die Art Spiegelman in zijn verhaal heeft aangebracht, inclusief de flashbacks en flashforwards die erin verweven zijn. Vladek Spiegelman blikt in het eerste deel van *Maus*, in gesprek met zijn zoon, terug op de periode midden jaren dertig tot de winter van 1944. ‘Mijn vader bloedt geschiedenis’, hiermee voorziet Art Spiegelman dit boekdeel van een titel. Zijn vader vertelt hem in een serie gesprekken over het leven in het vooroorlogse Polen: over zijn huwelijk en werk, maar ook over het antisemitisme waarmee hij en zijn vrouw, evenals hun buurtgenoten en vrienden in toenemende mate geconfronteerd worden. Het verhaal in dit deel wordt besloten voor de toegangspoort van Auschwitz. Art Spiegelman realiseert zich terdege dat zijn poging om het verhaal van zijn vader weer te geven, bedolven dreigt te raken onder de verhalen van miljoenen anderen. Om deze disbalans te herstellen, zoekt hij naar de verdwenen dagboeken van zijn moeder. In de zoektocht naar haar stem wordt de stilte van het ontbreken van het authentieke verhaal ‘weerkaatst’.

In- en uitsluiting

We maken, vanuit de proloog waarnaar ik eerder in dit hoofdstuk verwees, een sprong in de tijd. De inmiddels volwassen Art gaat op bezoek bij zijn vader in Rego

Park, terug naar het huis van zijn jeugd. Het is twee jaar geleden dat zij elkaar voor het laatst hebben ontmoet. Tijdens hun weerzien spreekt Art de lang gekoesterde wens uit om zijn vaders verhaal op te tekenen in een boek. Het verhaal zou moeten gaan over diens leven in Polen, en over de oorlog. 'Dat zal veel boeken worden, mijn leven, en geen mens wil toch zulke verhalen horen', antwoordt zijn Poolse vader Vladek in gebrekkig Engels.⁴⁸ 'Ik wel', antwoordt Art resoluut. Waarop zijn vader besluit: 'Het was beter als je je tijd zou besteden aan verhalen dat een beetje geld opbrengen ... Maar, als je dat nou wil, ik kan wel vertellen ...' (MI 14).

Het begin van het beeldverhaal *Maus* is gemaakt. Vader en zoon verplaatsen zich naar de toenmalige kinderkamer van Art. Vladek neemt plaats op een hometrainer en vertelt aan zijn zoon over zijn vroegere liefdesleven. Hij blijkt een ware *womanizer*, overeenkomstig de hoofdrolspeler in de destijds zo populaire film *The Sheik* (1921): 'de mensen zeiden altijd aan me dat ik precies leek op Rudolph Valentino' (MI 15). Wanneer Vladek zijn grote liefde Anja ontmoet, de moeder van Art, wordt alles anders. Uitvoerig vertelt Vladek zijn zoon over de aanvangsfase van hun relatie, de kennismaking met zijn schoonouders, zijn verhuizing naar Anja's Poolse geboorteplaats Sosnowiec, tot en met de lang verwachte bruiloft die volgt op 14 februari 1937.

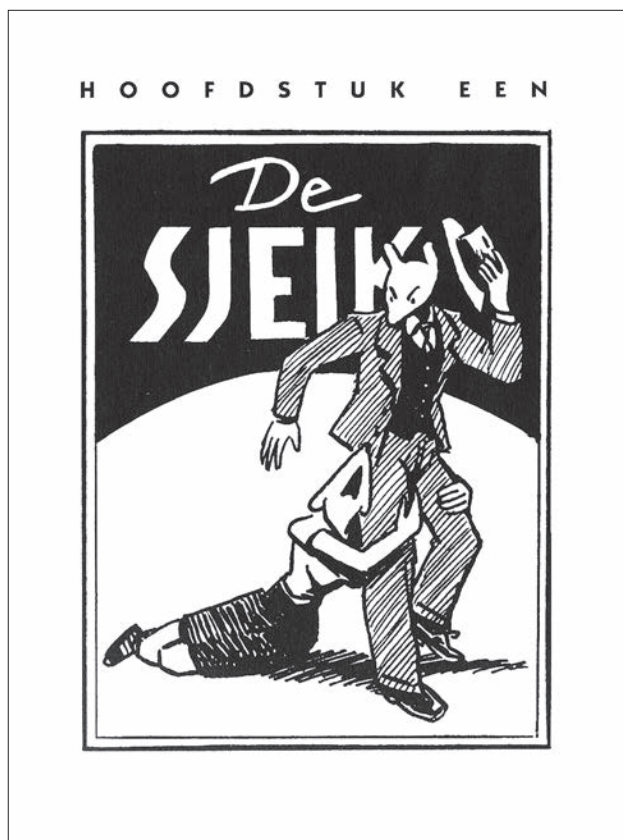
Op de laatste bladzijde van het openingshoofdstuk neemt het verhaal een onverwachte wending. Vladek vraagt Art nadrukkelijk om zijn onstuimige liefdesleven privé te houden en niet te noteren in het boek dat hij maakt. Als zijn zoon hem vol verbazing vraagt naar de reden van dit embargo, geeft Vladek aan dat dit zaken zijn die niets te maken hebben met Hitler of de Holocaust. 'Maar pap – het is geweldig materiaal. Het maakt alles echter – menselijker', zo probeert Art hem van het tegendeel te overtuigen en vervolgt: 'Ik wil jouw verhaal vertellen, zoals het echt was' (MI 25). Het eerste hoofdstuk, waarin de lezer getuige is gemaakt van het privégesprek tussen vader en zoon, wordt in het laatste *frame* paradoxaal gezien, besloten met de belofte van Art om deze privé-zaken buiten de verhaallijn van het boek te houden. Te laat: de lezer weet het al.

Art Spiegelman introduceert op deze laatste pagina's van hoofdstuk 1 het plot van het eerste deel van *Maus*. Wie bepaalt welke verhalen het waard zijn om te vertellen en wie maakt uit welke verhalen zijn voorbestemd om bewaard te blijven? Kan een verhaal, na kennisname, zomaar uit de geschiedenis worden weggeschreven – alsof wij er niet van weten? Art Spiegelman laat hierover geen twijfel bestaan: het verhaal dat hem als toehoorder door zijn vader verteld wordt, moet corresponderen met het verhaal dat hij als auteur optekent voor zijn toekomstige lezer. Art Spiegelman doet in dezen geen concessie. Persoonlijke en publieke geschiedenis laten zich naar zijn idee niet scheiden.

Een illustratie van deze stellingname vindt de lezer van *Maus* reeds bij aanvang van hoofdstuk 1, dat de titel draagt: 'De sjeik' (MI 11). Op de openingspagina tekent Art Spiegelman een mannelijke muis die zich – tegen de achtergrond van een volle

⁴⁸ Ik gebruik in dit hoofdstuk de letterlijke vertaling van de gebrekkige Engelse formuleringen van de in Polen geboren vader van Art Spiegelman zoals weergegeven in de Nederlandstalige uitgave van *Maus*. Zie verder de verantwoording in de bijlage.

Maus I II © Art Spiegelman & Pantheon Books

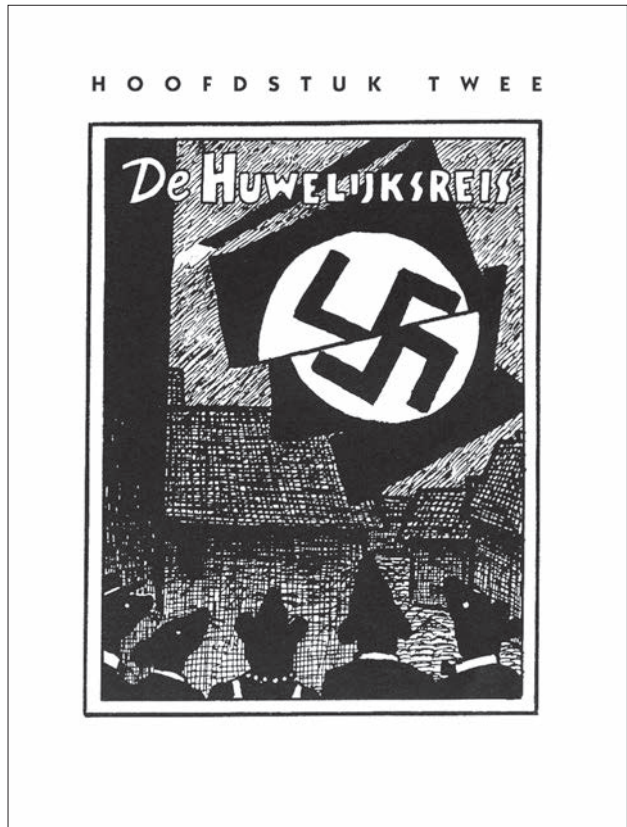


maan – probeert los te maken uit de houdgreep van een vrouwelijke muis die haar armen stevig om zijn benen geslagen heeft.

Is de tekening een kwinkslag naar het casanova verleden van Vladek? Of is het een treffende illustratie van het centrale thema van het openingshoofdstuk: de suggestie dat men van het verleden – inclusief zijn mislukkingen of tekortkomingen – niet weglopen kan, omdat hetgene dat geweest, verteld, gehoord is, onmiskenbaar in beeld blijft? Art Spiegelman includeert beide betekenislagen in de verwikkeling die volgt. De persoonlijke geschiedenis van zijn vader staat door het beeldverhaal heen in het perspectief van de wereldgeschiedenis en loopt parallel aan de weergave van de ontstaansgeschiedenis van *Maus*.

Naarmate de bezettingsjaren naderen en Joden steeds vaker geweerd worden uit het publieke leven is de idee dat de vervolging géén privéaangelegenheid betreft, zoals Arts vader tegen het einde van het openingshoofdstuk van *Maus* suggereert, niet langer houdbaar. Dat ervaart Vladek Spiegelman zelf in levenden lijve, zo vertelt hij zijn zoon in hoofdstuk 2. Zijn privéleven, waarvan het prille maar kwetsbare huwelijksgeluk met Anja deel uitmaakt, wordt ruw verstoord door de opkomst van het nazisme.

Maus 1 27 © Art Spiegelman & Pantheon Books



Art Spiegelman tekent op de titelpagina van hoofdstuk 2 een vijftal muizen dat door een raam naar buiten kijkt (MI 27). Hun blik is gericht op een grote vlag die boven de gebouwen uit steekt. Op de vlag staat een hakenkruis. Met dit beeld opent het hoofdstuk 'De huwelijksreis', een cynische woordspeling voor de expeditie die Vladek en Anja Spiegelman ruim een half jaar na hun bruiloft maken naar een sanatorium in Tjechoslowakije. Anja wordt in deze plaats drie maanden opgenomen vanwege een postnatale depressie na de geboorte van hun eerste zoon Richieu. Vladek, die vervanging regelt als directeur voor zijn inmiddels goed lopende textielfabriek in de Poolse stad Bielsko, begeleidt zijn vrouw per trein. Vlak voor aankomst doet het uitzicht beider blikken verstarren. 'Het was het begin van 1938 – voor de oorlog – en hoog in het centrum van het stadje, het hing een nazivlag ... Hier heb ik gezien voor het eerst, met mijn eigen ogen, de swastika', zo vertelt Vladek aan zijn zoon Art. Het *frame* waarop de bewustwording van het naderende onheil wordt uitgebeeld, beslaat maar liefst een halve pagina in het beeldverhaal (MI 34). In de opeenvolgende reeks tekeningen blijft het hakenkruis dominant in beeld, geprojecteerd tegen de achtergrond van een volle maan. Via medepassagiers horen Vladek en Anja over een pogrom in Duitsland (Kristallnacht, 9 en 10 november 1938), over afgebrande synagogen en over mishandelde en verbannen Joden. 'Laten we hopen

Maus 1 43 © Art Spiegelman & Pantheon Books

HOOFDSTUK DRIE



dat die nazigangsters de macht verliezen!’, zo spreekt een van de reizigers uit. ‘Bid maar dat ze geen oorlog beginnen’, zo valt Vladek hem bij (MI 35).

Bij thuiskomst in Sosnowiec, na een geslaagde herstelperiode in het sanatorium, blijkt deze hoop vergeefs. De textielfabriek van Vladek is inmiddels geplunderd. Op straat leeft er een toenemend antisemitisme onder toezien van de politie. ‘Toch, meer dan een jaar, we waren heel gelukkig – tot 24 augustus 1939’,⁴⁹ zo nuanceert Vladek het tijdsbeeld (MI 40). Vladek vertelt Art over het moment dat hij zich moet melden aan het front en waarop hij Anja, Richieu en hun kindermisje noodgedwongen moet achterlaten. Amper een week later, op 1 september 1939, breekt de oorlog uit. ‘Maar het is genoeg voor vandaag, goed?’, zo besluit Vladek zijn verhaal abrupt in de laatste afbeelding van dit hoofdstuk, waarop Art antwoordt: ‘O.K., goed idee ... mijn hand doet pijn van het schrijven’ (MI 42). Verteller en toehoorder, die tegenover elkaar zitten aan een lange, deels gedekte tafel, distantiëren zich voor een moment van de positie waarin zij zich tot elkaar verhouden. Voor even genoeg gesproken, genoeg geschreven. Art Spiegelman wekt met de

⁴⁹ Dit is de datum van het Molotov-Ribbentropact (het niet-aanvalsverdrag tussen Nazi-Duitsland en de Sovjet-Unie) dat het mogelijk maakte voor Hitler om Polen binnen te vallen.

slotafbeelding – paradoxaal gezien – het besef bij zijn lezer dat zowel de eerste als de tweede generatie Holocaustoverlevenden levenslang tot elkaar veroordeeld zijn. Het verbond van het huwelijk van zijn ouders dat hij in dit hoofdstuk thematiseerde, valt – hoezeer ook op de proef gesteld – bij deze diepe verwantschap in het niet.

Naarmate de tijd verstrijkt, gaat Art steeds vaker naar zijn vader en diens huidige vrouw Mala toe, om meer te weten te komen over zijn verleden. Het verhaal van zijn vader over de tijd die hij als jongen in het leger doorbrengt en over zijn latere oorlogservaringen aan het front zet Art Spiegelman aan tot uitbreiding van zijn dierenmetafoor.⁵⁰ Het kat-en-muisspel is begonnen. Het derde hoofdstuk van *Maus*, dat hij de titel 'Krijgsgevangene' meegeeft, opent met de afbeelding van een muis in uniform die zich als schutter verdekt opstelt in het gras (MI 43). Achter de muis staan twee katten – op de mouw van hun uniform is een hakenkruis zichtbaar – die hun geweer op hem richten. 'De katten en de muizen hoorden bij elkaar, een erfenis van *Tom en Jerry*, waarmee ik was opgegroeid' (MM 118), zo licht Art Spiegelman zijn kat-en-muismetafoor toe in verwijzing naar respectievelijk de Duitsers (nazi's) en de Joden in zijn beeldverhaal.

In september 1939 wordt Vladek krijgsgevangene gemaakt in een plaats nabij Neurenberg, in Duitsland. Iedere dag bidt hij, speelt hij schaak met stenen en broodkruimels en schrijft hij via het internationale Rode Kruis een brief naar Anja, zo vertelt Vladek aan Art. Een week of zes brengt hij daar door, waarna Vladek besluit tot een vrijwillig vertrek naar een werkkamp, waarvoor krijgsgevangenen zich kunnen melden ter vervanging van de Duitse arbeiders die opgeroepen zijn naar het front. Huisvesting en voedsel is gratis (MI 56), maar het werk is uitputtend. Als Vladek op een nacht in een diepe slaap valt, spreekt in zijn droom een stem die hem doet denken aan zijn overleden grootvader: '... Wees maar niet bang, mijn zoon ... Je zult hieruit komen – als vrij man! ... Op de dag van Parshas Truma' (MI 59). Zijn droom komt uit. Op Parshas Truma, een speciale week in de Joodse kalender, wordt Vladeks vrijlating werkelijkheid. Parshas Truma blijft een bijzondere week voor de familie Spiegelman, zo legt Vladek uit aan zijn zoon. In deze tijd van het jaar is hij met Anja getrouwd, wordt Art geboren en wordt deze Bar Mitsvah (M 61).⁵¹

Opnieuw doet Art Spiegelman in *Maus* verslag van een treinreis. Ditmaal is het de tocht die Vladek, na zijn vrijlating uit het werkkamp, aflegt naar Polen. Onderweg naar Anja en zijn zoon Richieu, die hij beiden twee jaar niet gezien heeft, wordt Vladek door een rabbi verteld dat hij een *Roh-eh Hanoled* is: iemand die in de toekomst kan kijken (MI 62). De omwegen die hij moet maken om het thuisfront in Sosnowiec te bereiken, dwars door bezette gebieden en bewaakte grensovergangen, kon hij echter niet voorzien. De langverwachte hereniging met Anja die volgt, wordt voor de lezer van *Maus* in beeld gebracht als een tweede *honeymoon*: een

⁵⁰ Zie voor een analyse van de dierenmetafoor in *Maus*: S. Kolár, 'Animal Imagery in Kosinski's *The Painted Bird* and Spiegelman's *Maus*', in P. Drábek; J. Chovanec (eds), *Theory and Practice in English Studies* 2, Brno 2004, 87–92.

⁵¹ Zie voor nadere uitleg hierbij S. Tabachnick, 'The Religious Meaning of Art Spiegelman's *Maus*', in *Shofar* 22 (2004) 4, 1–13.

innige omhelzing in het maanlicht drukt hun gelukkige weerzien uit (MI 68). ‘En hoewel het leven was zwaar – en het was echt heel erg zwaar – we waren alleen al blij dat we samen waren’, zo besluit Vladek zijn verhaal voor dat moment (MI 69).

‘Niet vergeten, Artie, om te bellen zodat we kunnen praten’, roept Vladek zijn zoon na in de op één na laatste afbeelding van hoofdstuk 3. Wat Art op dat moment bezighoudt, is de voortgaande bemoeizucht van zijn vader die onder het eten zonder overleg zijn oude jas in de vuilnisbak heeft gegoooid. In de oude jas van zijn vader loopt Art naar huis en prevelt ‘... niet te geloven gewoon ...’ (MI 71). Gaandeweg het hoofdstuk heeft zich een perspectiefwisseling voltrokken. Vladek ligt niet langer onder vuur. Het is Art die langzaam gevangen genomen wordt door zijn vader, overeenkomstig het thema van het verhaal dat hem die avond is verteld. Met één verschil: de lezer weet dat zij tot hetzelfde kamp behoren.

Verloren verhalen

Met een nieuwe regenjas en een nieuwe bandrecorder arriveert Art enige tijd later bij Vladek voor een volgende interviewsessie. Zijn blocnote blijft thuis. ‘Schrijven wordt me te vermoeiend’ (MI 75), zo legt hij zijn vader uit. Art is niet langer de ‘recorder’ en laat zich niet langer door zijn vaders verhaal ‘uitkleden’ en opnieuw construeren – de nieuwe jas – tenminste, dat is de bedoeling.

‘Vertel over 1940 toen je thuiskwam uit het krijgsgevangenkamp ...’ (MI 75), zo spoort Art zijn vader in het vierde hoofdstuk van *Maus* aan om het verhaal op te pakken waar ze gebleven waren. Vladek vertelt: ‘Het was nog steeds een luxe leven. De Duitsers konden niet alles tegelijk vernietigen’ (MI 76). Tegelijkertijd lezen we dat Vladek, zijn familie en vrienden zich steeds meer bewust worden van het gevaar van het nazisme: ‘De nazi’s stoppen je in een werkkamp bij de kleinste overtreding’, zo zegt de een tijdens een etentje. ‘Erger nog – ook als je geen regels overtreedt’!, zo vult een tafelgenoot aan, waarna een derde toevoegt: ‘... En wie wordt weggehaald – wordt nooit meer teruggezien’ (MI 77). Vladek vertelt Art over het moment dat de ss de hele straat afsluit om werkvergunningen te controleren, en over de dag dat buurtbewoners hardhandig worden opgepakt en afgevoerd (MI 82). Vladek vertelt zijn zoon ook hoe hij zelf, met behulp van anderen, leerde om ervoor te zorgen uit de handen van de nazi’s te blijven. ‘Ik leerde hier dingen wat goed te pas waren als ik in Auschwitz kwam’ (MI 80), zo licht Vladek het omkopen van mensen, in ruil voor valse vergunningen, toe.

Vladek zit wederom op zijn hometrainer terwijl hij het gesprek met zijn zoon voortzet (MI 81; 83). Naarmate het verhaal vordert, begint Vladek steeds harder te trappen en maakt hij steeds grotere sprongen in de tijd. Art vraagt hem vaart te minderen: ‘Wacht even! Alstjeblijft, pap, blijf chronologisch, anders wordt het nooit een verhaal...’ (MI 84). Vladek geeft gehoor aan dit verzoek en beschrijft de dag – het moet ergens rond 1942 geweest zijn – waarop hij collegahandelaren, met wie hij zaken deed op de zwarte markt om in het levensonderhoud van zijn gezin te kunnen voorzien, opgehangen ziet aan de galg. Op straat – ‘ze hingen daar een volle week’ (MI 85). Vladek durft dagen niet buiten te komen uit vrees voor het gruwel-

Maus 173 © Art Spiegelman & Pantheon Books



lijke beeld en uit angst bovendien dat een van hen, in een poging het vege lijf te redden, hem bij de Duitsers zou verraden. 'De strop aangehaald': de titel van hoofdstuk 4, evenals het begeleidend openingsbeeld van een tiental muizen aan de galg – op hun jas een Jodenster (MI 73) – wordt voor de lezer van het beeldverhaal van een context voorzien.

De herinnering aan het beeld van zijn vermoorde vrienden is voor Vladek emotioneel. 'Ach. Als ik nu aan ze denk, nog steeds moet ik huilen ... kijk – zelfs uit mijn dode oog komen tranen' (MI 86). Wie benieuwd is naar de betekenis van de titel van het eerste deel van *Maus* – 'Mijn vader bloedt geschiedenis', vindt hier een aanwijzing, zo niet de clue. Al in hoofdstuk twee vertelt Vladek zijn zoon over zijn linkeroog dat vanwege bloedingen en glaucoom moest worden vervangen door een glazen exemplaar (MI 41-42). Bloedingen die, zo suggereert de scène in het nu voorliggende hoofdstuk, veroorzaakt worden door het zien van de vele nachtmerries en *flashbacks*. Het fenomeen *bleeding* verwijst, binnen het genre van het beeldverhaal, eveneens naar de vloeiende overgang van het ene *frame* beelden in het andere.⁵² Voor

⁵² Zie M. Levine, 'Necessary Stains. Art Spiegelman's *Maus* and the Bleeding of History', in D. Geis (ed.), *Considering Maus. Approaches to Art Spiegelman's 'Survivor's Tale' of the Holocaust*, Tuscaloosa/London 2003, 63-104, spec. 71.

Art is het in dit verband geen probleem om de traumatische herinnering van zijn vader terug te geleiden naar de hoofdlijn van het verhaal. ‘Wat deed Anja in deze tijd?’ (MI 86), zo poogt hij zijn vader af te leiden. Een vraag die meer losmaakt dan Art vooraf kan voorzien.

Zijn vader vertelt dat Anja naast het huishouden, breien en lezen altijd in haar dagboek schreef. Art herinnert zich de Poolse notitieboekjes van zijn moeder, die hij als kind zag rondslingeren in huis. ‘Waren dat haar dagboeken?’ Zijn vader antwoordt: ‘Ja, en ook nee. Haar dagboeken overleefden niet uit de oorlog. Wat jij hebt gezien ze schreef na de oorlog: alles opnieuw’. ‘Oh mijn god! Waar zijn die? Die heb ik nodig voor dit boek!’, roept Art uit (MI 86). Ditmaal is het Vladek die een afleidingsmanoeuvre verzint en het verhaal over de opgehangen handelaren hervat, in de hoop dat zijn zoon hem volgt in een reeks hieraan gerelateerde onderwerpen. Er volgt een verhaal over de schuilplaats van de grootouders van Anja, over hun aftocht naar Auschwitz, ‘naar het gas’, en over de grootschalige selectie in Sosnowiec (MI 88-93). Het verhaal eindigt met een pijnlijke confrontatie tussen Art en de huidige vrouw van zijn vader die haar overlevingsverhaal en passant vertelt, terwijl Art alleen geïnteresseerd is in de getuigenis van zijn moeder. Zijn hoofd blijft bij háár dagboeken, die Art – zo meent hij zich te herinneren – op de planken in de studeerkamer van Vladek gezien heeft.

In de laatste *frames* van dit hoofdstuk baant Art zich een weg door de spullen in de kamer van zijn vader. Zijn vader bewaarde alles: kalenders uit 1965, oude menu’s van boottochten, briefpapier van een hotel. Maar de dagboeken zijn vooralsnog onvindbaar. ‘Ik denk dat ik maar ’ns ga. Die dagboeken zoek ik de volgende keer wel op’, besluit Art (MI 95). Het verhaal over ‘de strop’ loopt uit op een van de aan dit begrip verwante betekenissen: de lezer deelt in de tegenslag die Art te verduren krijgt in zijn zoektocht naar dat ene verhaal dat zijn familiegeschiedenis compleet maakt.

Traumatische herinnering

Een aantal muizen zit ineengedoken onder een deken, dicht naast elkaar tegen de achtergrond van een muur. In de muur is een donker gat zichtbaar. Met deze afbeelding opent het vijfde hoofdstuk van *Maus*, dat Art Spiegelman de titel meegeeft ‘Muizegaten’ (MI 97).

Art Spiegelman gidst de lezer in dit hoofdstuk langs de vele onderduikplaatsen van zijn ouders, nadat zij Sosnowiec hebben moeten verlaten. Vladek vertelt zijn zoon, tijdens een gezamenlijke wandeling naar de bank, over de dag waarop ze het getto van Srodula ingaan. De verhalen over Auschwitz zijn de inwoners van het getto bekend. ‘Afschuwelijke ongelooflijke verhalen. Een ding is zeker. Hoe erg het ook in het getto is, gedeporteerd worden is nog erger’, zo wordt Vladek en Anja op een dag verteld door een hoofd van de Joodse Raad (MI 109). Daarop besluiten de ouders van Art om zijn broer Richieu in veiligheid te brengen bij naaste familie in een getto in Zawiercie. ‘We keken ze na tot wij ze verloren uit onze ogen... Het was de laatste keer dat we zagen hen; maar dat konden we niet weten’, zo blikst Vla-

Maus 197 © Art Spiegelman
& Pantheon Books

H O O F D S T U K V I J F



dek terug op dit moment (MI 110).

In het getto van Srodula worden in het geheim bunkers gebouwd. De Duitsers pakken iedereen die nog vrij rondloopt op – met of zonder papieren. Vladek en Anja weten een tijdelijk onderkomen te vinden in een kolenhok in de kelder (MI 112) en later in de schoenmakerij waar Vladek inmiddels werk gevonden heeft (MI 123). Tijdens deze onderduikperiode krijgen Vladek en Anja bericht over de dood van hun zoon. Richieu is, zoals ik bij aanvang van dit hoofdstuk schreef, vergiftigd door zijn tante bij wie hij veilig was totdat de Gestapo het getto in Zawiercie kwam ontruimen. Het noodlot in Auschwitz zou hem bespaard blijven. Het bericht over de dood van Richieu drijft zijn moeder, Anja, tot wanhoop. ‘Dag en nacht Anja zat te schrijven in haar opschrijfboek’ (MI 125), zo herinnert Vladek zich de situatie. Op het moment dat het getto in Srodula geheel ontruimd is, verlaten Vladek en Anja hun schuilplaats. De lezer ziet een afbeelding van hen samen aan het begin van een lange weg die de vorm aanneemt van een hakenkruis: ‘We liepen in de richting van Sosnowiec – maar waar moesten we heen?!’ (MI 127).

De muizengaten staan in het vijfde hoofdstuk van *Maus* niet alleen symbool voor de schuilplaatsen van Vladek en Anja in het getto. Art Spiegelman probeert in deze fase van het tekenproces te voorkomen dat er hiaten ontstaan in zijn *post-*

memory verhaal. Daartoe neemt hij voor de tweede maal een *flashback* op, ditmaal niet in herinnering aan zijn kindertijd zoals in de proloog, maar aan zijn adolescentie: de periode waarin zijn moeder een eind aan haar leven maakt. In 1973 heeft Art Spiegelman de dood van zijn moeder en het schuldgevoel dat hem daarbij parten speelde, tot onderwerp gemaakt van een vier pagina's tellend beeldverhaal (*Prisoner on the Hell Planet*), dat gepubliceerd werd in het *Short Order Comix Magazine*.⁵³ Deze strip krijgt een integrale plaats in het beeldverhaal (MI 102-105), nadat zijn vader er notie van genomen heeft. Nooit eerder spraken zij samen over de dood van Anja.

'Vladek zag hem een paar dagen terug voor het eerst', zegt Mala tegen Art. Art neemt het stripverhaal in zijn handen, door Mala opgediept uit een keukenla, en mompelt: 'Hij verscheen in een obscuur underground stripblad. Ik had nooit gedacht dat Vladek hem zou zien' (MI 101). Als jonge kunstenaar is Art Spiegelman verwant met de *Underground Movement*, een culturele tegenbeweging die in Amerika haar hoogtepunt beleeft in de jaren 1967 tot 1975. De stripverhalen die in deze periode gepubliceerd worden, zijn zowel product als producent van een politiek geëngageerd protest tegen de bestaande, vrijheid beperkende maatschappelijke structuren en levensvormen. De strips die Spiegelman in deze periode uitbrengt, zijn experimenteel van karakter en dikwijls autobiografisch.⁵⁴ Zo ook 'Gevangen op de planeet hel. Een ziektegeschiedenis' – het verhaal over de dood van zijn moeder.

De strip, die qua expressionistische tekenstijl duidelijk afwijkt van het omliggende beeldverhaal *Maus* – Art Spiegelman tekent hier geen muizen maar mensen – is zwart omrand. In beeld verschijnt een vakantiefoto waarop de tienjarige Art samen met zijn moeder te zien is (MI 102).⁵⁵ Het bijschrift vermeldt: 'In 1968, toen ik 20 was, pleegde mijn moeder zelfmoord, ze liet geen briefje achter!' (MI 102). Korte tijd vóór dit familiedrama is Art ontslagen uit een inrichting waar hij verbleef na een zenuwinzinking veroorzaakt door LSD gebruik in zijn *Underground*-periode. Zijn vrijlating is figuurlijk gezien van korte duur. De strip 'Gevangen op de pla-

⁵³ Sommige interpretatoren zien de zelfmoord van Arts moeder als het *framework* voor het dertienjarige project *Maus*. Zie bijvoorbeeld J. Thormann, 'The Representation of the Shoah in *Maus*. History as Psychology', in *Res Publica* 8 (2002), 123-139, spec. 131-132; D. LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca 1998, 139-179.

⁵⁴ Zie voor een collectie van de *Underground Comics* van Art Spiegelman: A. Spiegelman, *Breakdowns. Portrait of the Artist as a Young %@&*!*, New York 2008 (oorspr. uitg. *Breakdowns. From Maus to Now*, New York 1977). Zie ook D. Mikics, 'Underground Comics and Survival Tales. *Maus* in Context', in D. Geis (ed.), *Considering Maus*, 15-25.

⁵⁵ Op de vraag waarom Art Spiegelman specifiek deze foto op deze plaats reproduceert, zegt hij achteraf: 'Toen ik onze gezinsfoto's doorkeek, vond ik dit beeld het interessantst. Het straalt de onschuld van de jeugd uit met mijn anderhalve meter lange moeder die boven mij uittorent, maar door de manier waarop ze haar hand op mijn hoofd legt, lijkt ze te zeggen: "Blijf klein, mijn jongen. Groei niet op"'. Als ik probeer te begrijpen wat er is gebeurd, denk ik dat haar zelfmoord deels te maken had met haar gevoel dat ze haar houvast verloor toen ik me van het kerngezin losmaakte. Als je zo je hand op iemands hoofd legt, is dat zowel een moederlijk gebaar als een poging om hem naar beneden te drukken wanneer hij probeert op te staan. Het verbeeldt mijn jeugd op een economische manier die overeenkomt met de proloog van *Maus*' (MM 216-218).

neet hel' eindigt met een tekening van Art die, opgesloten achter tralies en gehuld in gestreepte gevangeniskleding, uitroept: 'Mam, als je luistert ... Gefeliciteerd! ... Je hebt de perfecte misdaad gepleegd ... jij hebt me hier in gestopt ... door jou zijn mijn stoppen doorgeslagen ... mijn zenuwen opengelegd! ... Jij heb me vermoord, mammië, en nu moet ik ervoor opdraaien!!!' Een van zijn medegevangenen reageert hierop met: 'Hou je gemak, maat! Er zijn er die willen slapen!' (MI 105).

Art geeft aan verbaasd te zijn dat Vladek het stripverhaal over Anja gelezen heeft: 'Hij leest nooit strips ... Al duw ik hem er met z'n neus op, dan kijkt hij nog niet naar m'n werk' (MI 106). Mala nuanceert deze uitspraak van Art, vanuit haar eigen leeservaring: 'Maar het is zo anders dan andere strips ... Ik zeg je, toen (mijn vriendin) het me liet zien, dacht ik dat ik flauw zou vallen, zo geschokt was ik. Het was zo ... zo persoonlijk! ... Maar wel heel precies ... objectief. Ik was hier veel om te helpen na Anja's begrafenis. Het was net zoals je schreef' (MI 106). Bij Vladek roept de confrontatie met het beeldverhaal een ander gevoel op. Art omschrijft diens gemoedstoestand als somber (MI 101). 'Mala vertelde me net dat je die strip hebt gezien ... die over mama', zo confronteert Art zijn vader. Vladek antwoordt: 'Ja. Ik vond hem toen ik zocht naar de dingen dat je me de laatste keer over vroeg. OH! Ik zag die fotootje daar van mama, dus ik las ... en ik huilde'. 'H-Het spijt me', zegt Art, waarop zijn vader concludeert: 'Het is goed voor jou dat je het kwijt bent. Maar voor mij bracht het in mijn hoofd zoveel herinneringen aan Anja ...' (MI 106).

De scène loopt uit op een woordenwisseling tussen Vladek en Mala die haar man ervan beschuldigt een altaar van foto's op zijn bureau te hebben gemaakt in herinnering aan zijn overleden vrouw. '... Natuurlijk denk ik altijd aan haar. Wat moet ik dan, Mala? Bij de vuilnis zetten? Van jou ook heb ik een foto op het bureau!' (MI 106). Art is intussen met zijn hoofd bij 'de dingen' waar hij zijn vader laatst naar had gevraagd. 'Heb je mama's dagboek gevonden? Ik moet het hebben!' Vladek reageert: 'Tot nu nog niet. Ik heb gekeken, maar ik kan niet vinden' (MI 107).

In de laatste *frames* van hoofdstuk 5 zijn Art en zijn vader na een lange wandeling aangekomen bij de bank – onderweg zijn de herinneringen aan de onderduikplaatsen in het Srodula getto opgehaald – waar Vladek zijn persoonlijke kluis opent. Een vermogen aan sieraden en kostbare bezittingen, waaronder een gouden sigarettendoos en een poederdoos die de oorlog overleefden, komen te voorschijn. Art krijgt een extra sleutel. Uit wantrouwen dat Mala er na zijn dood met zijn kostbaar bezit vandoor zou gaan, zoals Vladek die nog steeds op de vlucht lijkt, geregeld vreest en uitspreekt? Of bij wijze van overdracht: Vladek verschaft zijn zoon op deze wijze symbolisch toegang tot zijn verleden? Art besluit: 'Ik vind het ongemakkelijk om over je nalatenschap te praten' (MI 128). Het wordt de lezer in het volgende hoofdstuk duidelijk dat deze uitspraak niet alleen betrekking heeft op het materiële goed in de kluis. 'Nalatenschap' heeft in het beeldverhaal *Maus* tot nu toe in het perspectief gestaan van datgene wat bewaard en behouden, ofwel van vernietiging bespaard is gebleven. Herinneringen die vergeten, verdrongen of onvindbaar zijn, kunnen zich op een willekeurig moment melden en met terugwerkende kracht hun plaats opeisen in het verhaal. Herinneringen echter die vernietigd zijn, reser-

veren een plaats in het verhaal die onomkeerbaar leeg en open blijft, zo wordt voor de lezer toegelicht in hoofdstuk 6.

Vernietiging en vergetelheid

Op de afbeelding die het laatste hoofdstuk van *Maus* 1 inleidt, 'Muize val' getiteld, vervolgen Vladek en Anja hun weg vanuit het getto naar Sosnowiec, in het licht van de maan die op verduisteren staat (MI 131). Het labyrinth, in het voorgaande hoofdstuk opgemaakt in de vorm van een hakenkruis, is veranderd in de plank van een muizenval. De klem dreigt neer te klappen op beide figuren. En inderdaad: Vladek en Anja zwerven na hun ontsnapping uit het getto in Srodula geruime tijd rond, hebben een relatief veilig onderduikadres op een boerderij, weten de grens naar Hongarije te passeren in de hoop op een beter leven, maar worden tijdens de treinreis verraden door smokkelaars en opgepakt door de Gestapo. Plaats van arrestatie: Bielsko. 'We kwamen langs de fabriek wat was vroeger van mij ... We passeerden de markt waar vroeger we kochten eten, en passeerden de straat waar we vroeger woonden en we kwamen tot de gevangenis en daar ze stopten ons in' (MI 157). De wereld is veranderd: alles is er nog, maar wordt nu gezien vanuit een totaal andere

H O O F D S T U K Z E S



Maus 1 131 © Art Spiegelman & Pantheon Books

plaats, zo maakt Art met dit beeld duidelijk. Niet veel later komt de toegangspoort van Auschwitz in zicht. De aankomst op deze plaats beslaat een halve pagina in *Maus*. Een grote vrachtwagen, bewakers met knuppels, honden en het grote hekwerk met de slogan *Arbeit macht frei*. 'We kwamen in het stadje Oswiecim ... voor de oorlog verkocht ik daar stoffen', legt Vladek uit aan zijn zoon. 'En hier kwamen we bij de concentratiekamp Auschwitz. En we wisten dat van hier we zouden niet meer uitkomen ... We kenden de verhalen – dat ze zullen ons vergassen en gooien in de ovens. Het was 1944 ... We wisten alles. En daar waren we dan' (MI 159).

Het contrast in dit hoofdstuk is groot. Vladek geeft aan, de verhalen over de toekomst in het kamp te kennen. Voor Art echter bereikt de waarheidsvinding over het verleden van zijn ouders een anticlimax. Het verhaal is incompleet en dat zal het ook blijven – de dagboeken van zijn moeder blijven onvindbaar en zijn moeder is dood. Op het moment dat Art met Mala praat over de impact van de oorlog, over het gedrag van Vladek – 'Kijk dan! Hij pikt papieren handdoekjes uit de wc's zodat hij geen zakdoeken hoeft te kopen!' –, spreekt Art de wens uit dat hij zijn moeders verhaal had kunnen horen toen zij nog in leven was. 'Het zou het boek een soort evenwicht hebben gegeven' (MI 134). Hij zou het verhaal van zijn vader, aan de hand van de stem van zijn moeder, kunnen complementeren en verifiëren, maar precies dit blijkt gaandeweg het tekenproject onmogelijk.

Art Spiegelman heeft de dood van zijn moeder, evenals de herinneringen *aan haar*, weten te integreren in het getuigenisverhaal van zijn vader en daarmee tot integraal onderdeel gemaakt van zijn eigen geschiedenis.⁵⁶ De herinneringen *van haar* vormen hierin blijvend een ontbrekende schakel. Vladek vertelt zijn zoon over het moment dat Anja en hij de vrachtwagen uitstappen in kamp Auschwitz en direct gescheiden worden. 'Anja en ik gingen ieder naar een andere kant, en we konden niet weten of ooit we zouden elkaar nog zien in leven'. 'Hier zouden mama's dagboeken wel heel erg nuttig zijn. Zij zouden me een idee kunnen geven van wat zij allemaal doormaakte terwijl jullie gescheiden waren', zegt Art tegen zijn vader. 'Ik kan je het vertellen ... ze maakte door hetzelfde als ik: vreselijk!', zo probeert Vladek het onderwerp af te doen (MI 160). En dan volgt een allesbeslissende conversatie (MI 160-161):

Art: 'Het wordt koud. Laten we naar boven gaan en kijken of we haar dagboeken kunnen vinden ...'

Vladek: 'Nee ... Ik heb al gekeken ... Ze zijn gewoon niet meer te vinden!'

Art: 'Laten we dan de garage uitkammen. Daar bewaar je ladingen spullen.'

Vladek: 'Nee. Je zult ze niet vinden. Omdat ik herinner mezelf wat gebeurd is ... De dagboeken, en andere echt mooie dingen van je moeder ... Ik had een keer een hele slechte dag ... En al die dingen ik heb vernietigd.'

Art: 'Je hebt wat?'

Vladek: 'Na Anja's dood moest ik op orde maken met alles ... Die papieren hadden teveel herinneringen. Dus ik heb ze verbrand.'

⁵⁶ Vgl. 'Op zoek naar herinneringen aan Anja. Gesprekken met vrouwen die Anja in het kamp en erna kenden' (aantekeningen uit *Maus*-notitieboeken, 1986-1991) in MM 279-289.

Art: 'Je hebt ze verbrand? Christus! Je bewaart tonnen waardeloze troep, en je ...'

Vladek: 'Ja, het is zonde! Jaren hebben ze daar gelegen en niemand keek zelfs in ze.'

Art: 'Heb je ze ooit gelezen? ... Kun je je herinneren wat ze schreef?'

Vladek: 'Nee. Ik keek in ze, maar ik kan niet herinneren ... Alleen ik weet dat ze zei, "Ik wou dat mijn zoon, als hij groot is, zal interesse hiervoor hebben".'

In de laatste afbeelding van het hoofdstuk 'Muize val', loopt Art naar huis. '... Moordenaar', mompelt hij zijn vader na (MI 161). Art heeft zojuist de muizenklem op zijn kop gekregen. De vernietiging van de nalatenschap van zijn moeder, waarvoor hij zijn vader veroordeelt, vormt het tragische einde van het eerste deel van *Maus*.

Het eerste deel van Maus: Plot

Ik herneem het plot van *Maus* 1, zoals geïntroduceerd bij aanvang van de analyse van dit eerste deel: 'Wie bepaalt welke verhalen het waard zijn om te vertellen en wie maakt uit welke verhalen zijn voorbestemd om bewaard te blijven? Kan een verhaal, na kennisname, zomaar uit de geschiedenis worden weggeschreven – alsof wij er niet van weten?' De zoektocht naar de verloren stem van Anja Spiegelman in het eerste deel van *Maus* staat niet alleen symbool voor de nooit aflatende maar tegelijkertijd onmogelijke poging om alle verhalen over de Shoah tot spreken te brengen. Art Spiegelman symboliseert tegelijkertijd de onmogelijkheid met deze verhalen te leven: Vladek heeft zich van deze verhalen bevrijd door Anja's dagboek te verbranden.

Art Spiegelman reconstrueert de vernietigde erfenis van zijn moeder in *Maus* als een van de vele stemmen die gesmoord is. De nazi's vernietigden meer dan zes miljoen mensen, vernietigden hun herinneringen en probeerden bovendien de herinnering aan deze vernietiging in de vergetelheid te doen verdwijnen. Deze meervoudige vernietiging, waarvan het verbranden van alle dossiers en documenten door de nazi's deel uitmaakte, is in verbijsterende mate gelukt. Anja Spiegelman is een van de weinigen die kamp Auschwitz overleefd heeft. Zij herschreef haar notities over het leven tijdens de Holocaust na de oorlog, in de hoop dat haar zoon ooit kennis zou nemen van haar verhaal. De nalatenschap van Anja wordt door haar man, na haar dood, alsnog vernietigd – verbrand.⁵⁷

Ook van een verhaal dat niet bewaard is gebleven, kunnen we kennisnemen. Geschiedenis schrijven, confronteert Art Spiegelman met het gegeven dat de waarheid zich schuilhoudt in datgene wat zich niet direct representeren laat. Als de ervaring van de Holocaust de ervaring is van het verlies, van de afwezigheid van mensen en van hun verhalen en herinneringen, dan stellen plaatsen van herinnering deze afwezigheid present. Het boek *Maus* is in dezen exemplarisch. Kennisname van het vernietigde dagboek geeft Art Spiegelman paradoxaal gezien de mogelijkheid om zijn eigen herinnering aan zijn moeder een plaats te geven in het beeldverhaal. Het schuldgevoel dat hij lange tijd ervoer over haar dood maakt plaats voor een levendig gemis van haar aanwezigheid.

57 Zie voor een analyse van deze scène in *Maus* als deel van het meervoudige proces van vernietiging: O. Frahm, "These papers had too many memories. So I burned them". Genealogical Remembrance in Art Spiegelman's *Maus*. A Survivor's Tale', in J. Baetens (ed.), *The Graphic Novel*, Leuven 2001, 61-78, spec. 61-64.

Maus I toont niet alleen *hoe* de vernietiging van stemmen leidt tot de fundamentele onvolledigheid van een tweedelijs getuigenis, maar bovenal *dat* deze incomplete – die aanzet tot de visuele representatie van gemis, verlies, afwezigheid – inherent is aan een *postmemory* receptie van de vernietiging. Het eerste deel van het beeldverhaal *Maus. Vertelling van een overlevende*, wordt in deze wetenschap besloten. ‘Voor Anja’ (MI 8). Art Spiegelman draagt *Maus* I op aan zijn moeder.

Het tweede deel van Maus: Inleiding

In het eerste deel van *Maus* presenteert Art Spiegelman, zo zagen we, zijn *auditieve strategie*. De lezer is getuige van een serie gesprekken tussen Vladek (verteller) en Art (toehoorder), waarin zij hun familiegeschiedenis reconstrueren tot aan de toegangspoort van Auschwitz. *Maus* I loopt uit op de fundamentele afwezigheid van stemmen: Art Spiegelman kan het verhaal van zijn vader uit de vergetelheid redden, maar waar is het verhaal van zijn moeder – en van de meer dan zes miljoen anderen? Waar het eerste deel van *Maus* resulteert in een confrontatie met de stilte in de geschiedenis, zoekt Art Spiegelman in het tweede deel van zijn beeldverhaal naar een manier om deze traumatische ervaring – door hem eerder verbeeld als een roep uit de gevangenis – te representeren in stripvorm.⁵⁸ De lezer maakt in het nu voorliggende boekdeel kennis met de auteur van *Maus*, die in gesprek met zijn vrouw Françoise aangeeft te worstelen met zijn *visuele strategie*:

Eerste serie *frames* (MII 174):

Art: ‘Zucht’.

Françoise: ‘Weer gedeprimeerd?’

Art: ‘– Ben aan m’n boek aan het denken ... Wat verbeeld ik me wel. Moet je indenken, ik krijg niet eens greep op de relatie met m’n vader ... laat staat op Auschwitz ... of op de Holocaust ... Als kind probeerde ik me altijd voor te stellen wie ik de nazi’s naar de ovens zou laten voeren, als ik er maar een kon redden, m’n vader of m’n moeder. Meestal redde ik m’n moeder. Vind je dat normaal’.

Françoise relateert: ‘niemand is normaal’.

Tweede serie *frames* (MII 176):

Art: ‘Ik weet dat ’t idioot klinkt, maar soms wilde ik dat ik met mijn ouders in Auschwitz was geweest zodat ik zou weten wat ze hebben meegemaakt. Het zal wel schuldgevoel zijn omdat mijn leven zoveel gemakkelijker is geweest dan het hunne ... Zucht. Dat kan toch eigenlijk niet, een werkelijkheid reconstrueren die erger was dan m’n zwartste dromen. En dat allemaal ook nog als strip. Misschien is ’t toch ’n beetje hoog gegrepen en moet ik er gewoon maar vanaf zien. Er is zoveel dat ik wel nooit zal begrijpen of kunnen visualiseren. De werkelijkheid is te complex voor een strip. Je moet zoveel weglaten of veranderen’.

Françoise: ‘Hou het gewoon eerlijk, liefje’.⁵⁹

⁵⁸ Ik verwijs in dit verband naar het stripverhaal ‘Gevangen op de planeet hel. Een ziektegeschiedenis’ (MI 102–105).

⁵⁹ En dus tekent Art Spiegelman in *Maus* II de zuinigheid van zijn vader zonder schroom op: ‘Aangezien gas inclusief is laat hij ’t fornuis de hele dag aanstaan om op lucifers te bezuinigen’, zo zegt Françoise tegen Art die besluit: ‘God, als ’t niet zo zielig was zou ’t komisch zijn ...’ (MII 182).

Hoe laat de werkelijkheid, de destructieve kracht van de vernietiging, zich optekenen in een boek dat per definitie bestaat uit een gelaagde beeldtaal? Is het beeldverhaal een geschikt medium om het onkenbare en onzichtbare, om de stilte uit de geschiedenis te communiceren naar een toekomstig lezerspubliek? Deze vragen leiden het plot van *Maus* II in: het deel waarin Art Spiegelman getuigt van de strijd die zijn vader voert om te overleven in Auschwitz en waarin hij zijn eigen schuldgevoel deelt over het commerciële succes van *Maus* I. 'En hier begon mijn ellende pas', zo luidt de betekenisvolle titel die dit deel draagt. De lezer treedt binnen in de ruimte van de herinnering aan het kamp, zoals beschreven door twee generaties overlevenden.

Van etnisch naar ethisch samenleven

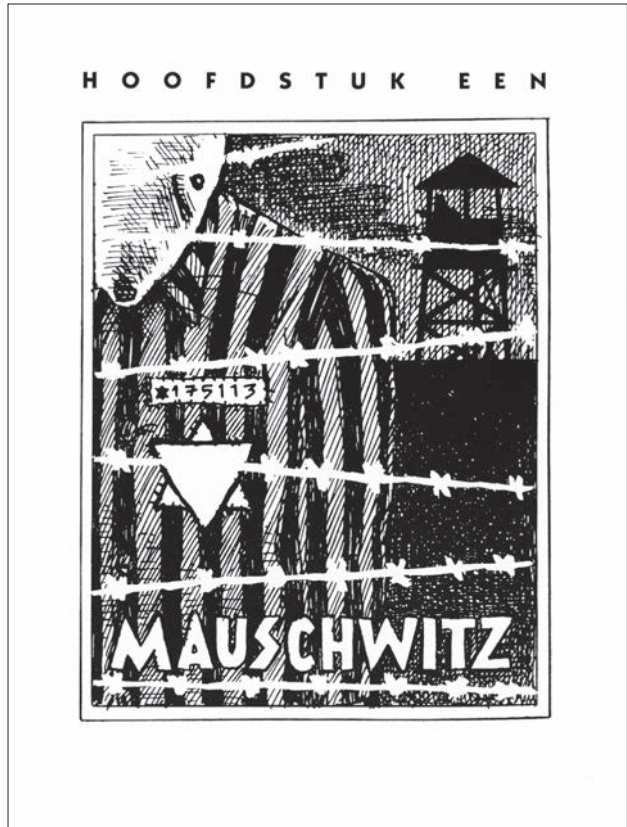
Een muis staat voor het prikkeldraad. Hij draagt een kampuniform met daarop een Jodenster en het nummer '175113': een tatoeage die de lezer eerder gezien heeft op de arm van Vladek toen deze bij aanvang van *Maus* I met opgestroopte mouwen op de hometrainer het verhaal over zijn verleden begon (M 14). Op de achtergrond van de afbeelding is een wachttoren zichtbaar. *Maus* is, op de titelpagina van deel twee, aanbeland in Auschwitz (MII 169).

De lezer slaat de eerste bladzijde van het hoofdstuk om en vergist zich. Auschwitz? Art en zijn vrouw Françoise logeren in Vermont (Verenigde Staten) bij vrienden, zo toont de openingsscène. Het schetsblok van Art Spiegelman verschijnt prominent in beeld, met daarin de tekening van een rendier, een hond, een kikker, een konijn. De auteur van *Maus* is in deze scène aan het uitvinden hoe hij de dierenmetafoor in zijn verhaal kan uitbreiden. Niet alleen worden de Joden door Art Spiegelman verbeeld als muizen en de Duitsers (nazi's) als katten. Ook aan andere etnische identiteiten in het beeldverhaal schrijft hij een dierenmetafoor toe. Polen worden afgebeeld als varkens, Amerikanen als honden, Zweden als rendieren, Britten als vissen, Fransen als kikkers en zigeuners als motten. 'Op een gegeven moment voelde ik me een slaaf van mijn metafoor', zo vertelt Art Spiegelman in reflectie op zijn tekenproces, en hij vervolgt: 'Ik kon me er niet van afmaken met: "Oké, ik geef alle andere groepen gewoon neutrale mensengezichten." Elke nieuwe kwestie vereiste een andere oplossing' (MM 129).

Een dergelijke kwestie, die duidelijk maakt dat etniciteit deels ligt *in the eye of the beholder*, speelt bij aanvang van dit hoofdstuk. Wanneer Art een visuele metafoor zoekt voor zijn Franse vrouw, ontaardt dit in een woordenwisseling. 'Wat voor dier moet ik van je maken?', vraagt Art zich hardop af. Een konijn, zoals Françoise zelf voorstelt, is naar zijn mening 'veel te schattig' na eeuwen van Frans antisemitisme. Françoise verweert zich: '... als jij een muis bent, ben ik er ook een. Heb ik me bekeerd of niet soms?' (MII 171). Haar man had anders maar moeten trouwen met zijn Amerikaans-Joodse vriendinnetje van vroeger, zo verwijt zij hem, 'Dan had je gewoon muizen kunnen tekenen' (MII 172).

De ruzie tussen Art en Françoise wordt abrupt onderbroken door een tele-

Maus II 169 © Art Spiegelman & Pantheon Books



foontje van Vladek. Hij vraagt hen te komen logeren in zijn vakantiehuisje in de Catskills (New York), nu Mala hem plotseling verlaten heeft (MII 172). Vladek heet zijn zoon en schoondochter na een lange autoreis warm doch dwingend welkom in zijn vakantieverblijf: 'Kijk eens hoe lekker ik voor jullie heb een bed opgemaakt. De hele zomer zitten jullie hier goed!' (MII 177). Hij stelt voor met zijn zoon een wandeling te maken in het park. Art, die aangeeft niet van plan te zijn om meer dan een paar dagen te blijven, reageert vermoeid: 'Zucht. Goed dan pak ik m'n taperecorder dan is deze dag tenminste niet totaal verloren' (MII 183). Hij hervat het vraaggesprek met zijn vader op het punt waar zij gebleven waren en waar het eerste deel van *Maus* op uitloopt: de scheiding van Vladek en Anja in kamp Auschwitz. 'Ze namen onze papieren weg, onze kleren en ons haar. We hadden 't koud en we waren bang' (MII 185). De meervoudsvorm verwijst naar Vladek en Mandelbaum: zijn vriend. In Auschwitz zijn Vladek en Mandelbaum onafscheidelijk: 'Mandelbaum en ik sliepen met z'n tweeën in een bed. We wisten niet waarom, want 't was plaats genoeg' (MII 190). Mandelbaum – overeenkomstig de dierenmetafoor in beeld gebracht als een muis – geeft de dehumanisering van de mens in het concentratiekamp gezicht. Voor de oorlog was hij een welgesteld man, maar in het kamp heeft Mandelbaum

niets meer dan het vege lijf. Zijn broek zakt af, zijn ene schoen is te klein en de ander te groot, en zijn lepel is gestolen: 'In Sosnowiec kende iedereen Mandelbaum. Hij was ouder als ik ... aardig ... een hele rijke man ... Maar in Auschwitz was Mandelbaum een puinhoop', resumeert Vladek in *Maus*. Hij beschrijft de wanhoop van zijn vriend die uitroept: 'God, alstublieft, God ... Laat me 'n stuk touw vinden en een passende schoen!' 'Maar God kwam hier niet', is Vladeks commentaar achteraf. 'We waren op onszelf aangewezen' (MII 189).

Vladek heeft in het kamp, waarin de kans om te overleven op volstreckte willekeur berustte, nooit het geloof verloren dat hij als mens de keuze had om zijn moraliteit te behouden. Binnen zijn barak weet Vladek een voorkeurspositie te verwerven door bijles Engels te geven aan een *Kapo*. Dit biedt hem de kans een vriendendienst voor Mandelbaum te verrichten. Als hij voor zichzelf een nieuw en passend kampuniform mag uitzoeken, vraagt Vladek aan de *Kapo* of hij ook een paar schoenen, een riem en een lepel voor zijn vriend mag meenemen. Deze reageert aanvankelijk woedend – 'Jij Jid! Pas 'n paar dagen hier en nu alweer aan 't sjacheren?!' (MII 193) – maar stemt uiteindelijk toe. Op het moment dat Mandelbaum deze giften van zijn vriend krijgt, roept hij uit: 'Mijn God. Mijn God, mijn God. Dit is een wonder, Vladek. God heeft schoenen gestuurd via jou' (MII 194). Vladek vertelt zijn zoon: 'Hij was zo blij dat hij hilde ... En ik begon mee te huilen met hem'. De lezer ziet op de afbeelding die volgt een rij gevangenen staan, in afwachting van een selectie. Vladek verhaalt, in de gebroken zinnen die Spiegelman hem in *Maus* in de mond legt: 'Zo lang ik kon, ik paste op. Maar een paar dagen later, hem kozen de Duitsers om weg te halen voor werk ... Dat kon niemand iets aan doen. Dus. Dat was voorbij met Mandelbaum. Ik zag hem nooit meer terug' (MII 194).

Het verhaal over de vriendschap tussen Vladek en Mandelbaum is een essentieel onderdeel van de re-humanisering die Art Spiegelman met *Maus* beoogt.⁶⁰ Het legt de grondslag van het leven bloot. Voor Mandelbaum, wiens elementaire bestaansgrond is aangetast, verschijnt de goedheid van God in tijden van massief onrecht en lijden via de mens. Eerder had Vladek de verlossende ervaring om waarachtig gezien te worden in tijden van nood ook zelf opgedaan. Vladek zit ineengedoken op de grond tegen een barak: 'Ik was moe, bibberde en hilde 'n beetje. Niemand die ook maar keek. Maar uit 'n andere kamer kwam iemand dichtbij' (MII 188). Deze knielt bij hem neer en vraagt: 'Waarom huilt u, mijn zoon?' Deze man, een Poolse rooms-katholieke priester, spreekt Vladek moed in door het nummer dat door de Nazi's op zijn arm is getatoeëerd, positief te duiden: 'En kijk! Als je alles optelt krijg je 18. Dat is "Chai", 't Hebreeuwse getal voor leven. Ik weet niet of ik deze hel ga overleven maar ik weet zeker dat u er doorheen komt!' (MII 188). Het vertrouwen dat Vladek op dit moment (her)wint – 'Ik begon te geloven! Echt, die man stopte 'n nieuw leven in me' – zorgt er niet alleen voor dat hij in zijn eigen overle-

60 Voor een portret van Mandelbaum, in relatie tot een Joodse ethische theorie, zie A. Fish Wilner, "Happy, Happy Ever After". Story and History in Art Spiegelman's *Maus*, in *The Journal of Narrative Technique* 27 (1997) 1, 171-189, spec. 177 e.v.

ven gelooft en zich ervoor inzet. Vladek stelt dit geloof bovendien in dienst van zijn vriend Mandelbaum die op dat moment alle hoop verloren heeft. Vanuit zijn eigen wanhoop – ‘Wie is mijn naaste?’ – komt Vladek tot de vraag voor wie hij een naaste kan zijn. Hier wordt de humaniteit bewaard, ook al wordt Mandelbaum korte tijd later naar de dood gevoerd en betekent iedere keer dat Vladek zich voor een volgende selectie verstoppt dat een ander wordt uitgekozen.

Het vernietigingskamp Auschwitz wordt geschapen op basis van etnische identiteit. Maar op paradoxale wijze ontstaat daardoor een samenlevingsstructuur waarin niet de etnische identiteit, zoals de afbeelding van muis Vladek in kampuniform bij aanvang van dit hoofdstuk suggereert, maar de ethische identiteit de belangrijkste was. In de laatste serie afbeeldingen van het hoofdstuk ‘Mauschwitz’ ziet de lezer hoe Vladek zijn zoon meeloodst langs de bewakers van het Pines Hotel, gelegen nabij het bungalowpark – een plaats waar Vladek geregeld plaatsneemt op het zonneterras en profiteert van alle voorzieningen die zijn voorbehouden aan de hotelgasten: een gymzaal, een sauna, een golfbad. En tot slot – terwijl Art liever voort wil maken met het verhaal: ‘Ehh. Ik stop er ’n nieuw bandje in en dan kunnen we doorgaan’ (MII 197) – een spelletje bingo. De trekking van nummers verwijst naar de speling van het lot in de vernietigingskampen van weleer, waar de vraag wie van het gas bespaard bleef eveneens berustte op volstreckte willekeur. ‘Mauschwitz’ wordt door de auteur van het beeldverhaal in het hoofdstuk dat volgt, ontmaskerd als Auschwitz.

Auschwitz ontmaskerd

Art Spiegelman neemt plaats achter zijn tekentafel. Zijn gezicht zit verborgen achter een muizenmasker. Voor zijn lezer vat hij de twee voorafgaande verhaallijnen samen. De vertelde tijd is in deze serie frames groter dan de verteltijd. Spiegelman: ‘De tijd vliegt ... Vladek stierf aan een hartinfarct op 18 augustus 1982 ... Françoise en ik logeerden bij hem in de Catskills in augustus 1979. Vladek begon met zijn werk als blikslager in Auschwitz in het voorjaar van 1944 ... Ik begon met deze pagina aan het einde van februari 1987. In mei 1987 verwachtten Françoise en ik een baby ... Tussen 16 mei 1944 en 24 mei 1944 werden meer dan 100.000 Hongaarse Joden vergast in Auschwitz ...’ (MII 201).

Art Spiegelman presenteert zich in de eerste zeven pagina’s van hoofdstuk twee, ‘Auschwitz (Time Flies)’, niet langer als toehoorder van het verhaal van Vladek via zijn muizenpersonage Art. De lezer maakt kennis met de auteur van het boek *Maus*: de kunstenaar Art Spiegelman. Hiertoe betreden we een nieuwe tijdlaag: ‘Tot dan toe waren er het heden waarin Artie Vladek opzoekt, en het verleden van Vladeks verhaal. Die twee lagen wisselden elkaar af. Maar in het tweede deel had ik een recenter heden nodig. (...) Ik had ook een visueel teken nodig om deze andere tijd aan te geven waarin ik mezelf portretteerde als de mens die een muizenmasker had opgezet om dit boek te maken’ (MM 147-148). Art Spiegelman vervolgt:

Ik moest een muizenhoofd opzetten om mijn vaders verhaal te betreden. Pas later beseftte ik de implicaties ervan. (...) Nadat ik grondig had nagedacht over hoe ik de draad kon oppakken van een verhaal dat ik probeerde te ontvluchten en waarin ik een innerlijke tegenspraak – het leven in een vernietigingskamp – moest uitbeelden, kwam ik tot de conclusie dat ik mijn worsteling met het boek moest laten zien. Op die manier kon ik aangeven dat er menselijke gezichten achter de muizenmaskers schuilgaan en dat de auteur bij de psychiater de erfenis van zijn vader te lijf gaat (MM 148-149).

Het decor waarin de auteur van *Maus* bij aanvang van hoofdstuk 2 plaatsneemt, roept de associatie op met een concentratiekamp. Art Spiegelman neemt een positie in bovenop een stapel muizenlijken. Om zijn hoofd zwermen vliegen. Een scherp zoeklicht uit een wachttorens staat op hem geprojecteerd: 'Okee Mr. Spiegelman ... We zijn klaar om te draaien! ... ('We're ready to shoot!')' (MII 201). De media, een horde journalisten, gewapend met camera's en microfoons, belagen hem met vragen waarop Art Spiegelman het antwoord schuldig blijft. Ondertussen vliegen de *business deals* hem om de oren. Of hij akkoord gaat met een patent-deal: '*Maus*. Je las het boek, koop nu het gilet!', zo luidt een van de vragen van de journalisten. 'Je krijgt 50% van de winst. We verdienen 'n miljoen! Je vader zou trots op je zijn! Dus wat wil je?' Art Spiegelman antwoordt, totaal overdonderd: 'Ik wil ... Genade, Nee ... nee ... ik wil mijn mammie!' (MII 202).

Het project *Maus* is onderdeel geworden van de culturele industrie: 'In september 1986, na acht jaar werken werd het eerste deel van *Maus* gepubliceerd. Het was zowel in de pers als commercieel een succes. Er komen minstens vijftien buitenlandse vertalingen uit. Ik heb vier serieuze aanbiedingen om mijn boek te verfilmen voor de t.v. of de bioscoop. (Wil ik niet.)' (MII 201). Art Spiegelman waakt ervoor dat *Maus* in enige andere kunstvorm op de markt komt. Het beeldverhaal omzetten in een andere taal is volgens hem steeds opnieuw een risicovolle onderneming – inmiddels is het beeldverhaal gepubliceerd in meer dan dertig landen – laat staan het boek uitbrengen in een ander medium. In een interview tijdens de Haarlemse stripdagen in 1994 verheldert Spiegelman: 'Het is niet zo dat ik eerst het verhaal had en toen dacht: wat zal ik er eens van maken, een opera, een roman, een poppenkastvoorstelling? Vorm en inhoud zijn direct met elkaar verbonden. De stripkaders, de dierengezichten en de taaleigenaardigheden van mijn vader dragen ertoe bij dat het verhaal nooit melodramatisch wordt'.⁶¹ Op de vraag of een beeldverhaal over de Holocaust niet van smakeloosheid getuigt of op zijn minst gevaarlijk oppervlakkig is, antwoordt hij: 'Ik ben een tekenaar. En dus is *Maus* een strip. Wat had je anders verwacht? Een ballet?'⁶²

De keerzijde van het succes blijft Art Spiegelman niet bespaard: '*Maus* maakte wereldwijd veel grotere indruk dan ik had verwacht! 25 Jaar geleden was ik al blij

61 P. Steinz, 'Niets is te erg om af te beelden. Art Spiegelman over strips, muizen en de Holocaust' (interview met Art Spiegelman), in *NRC*, 10 juni 1994, beschikbaar via <<http://nrcboeken.vorige.nrc.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014). Vgl. A. Huyssen, 'Of Mice and Mimesis. Reading Spiegelman with Adorno', in *New German Critique* 81 (2000), 65-82.

62 P. Steinz, 'Niets is te erg om af te beelden'.

geweest als iemand het ontdekte na mijn dood. Erkenning is heerlijk ... Maar 't is nogal zwaar dat iedereen je met een muizenmasker op ziet! Net als ooit mijn vader werpt nu het boek een schaduw over me' (MM 8-9).⁶³ Art Spiegelman doet in dit kader in een viertal pagina's verslag van een bezoek aan zijn psychiater Pavel: een Tjechische Jood die Theresienstadt en Auschwitz overleefde. Pavel draagt evenals Art Spiegelman een muizenmasker en heeft een Dagobertbrilletje op, 'zodat de lezer begrijpt dat dit een soort vervolg is op de gesprekken met mijn vader, die net zo'n brilletje droeg', zo licht Spiegelman toe (MM 148). Op de vraag van Pavel hoe hij zich voelt, antwoordt Art Spiegelman resoluut: 'Volstreekte puinhoop. Ik bedoel, alles kan niet beter wat mijn "carrière" betreft en thuis, maar ik heb de hele tijd zin om te huilen. Ik kan niet werken. Al mijn tijd wordt opgeslorpt door interviews en zakenvoorstellen waar ik niks mee kan' (MII 203). Art Spiegelman vervolgt: 'Maar zelfs wanneer ik alleen ben, ben ik compleet geblokkeerd. In plaats van aan mijn boek te werken lig ik uren op bed en staar naar 'n vetvlek op 't behang' (MII 203). In *MetaMaus* licht Spiegelman zijn gemoedstoestand in deze periode toe:

Het was niet mijn plan om dertien jaar over dit ding te doen, en omdat *Maus* I uitkwam voordat *Maus* II af was, werd ik overvallen door het succes en stortte ik min of meer in. Ik wist niet hoe ik de poorten van Auschwitz moest binnengaan. Omdat ik niet op gang kwam met het tweede deel, hoewel ik het eerste hoofdstuk 'Mauschwitz' al had getekend voordat *Maus* I verscheen, besloot ik Pavel op te zoeken. Het idee dat ik werd geprezen en beloond voor het uitbeelden van zo veel dood, sloeg me uit het lood ... ik wou het liefst wegkruipen in een muizenholletje (MM 145-146).

Art Spiegelman probeert zich te identificeren met de Joodse slachtoffers uit het verleden, maar realiseert zich tegelijkertijd dat tijd en omstandigheden hem, en de wereld, hebben veranderd.⁶⁴ Hij kan niet anders dan het verleden in beeld brengen via een indirecte vorm van representatie, een gemaskerde weergave, wil hij zelf niet met terugwerkende kracht te gronde gaan aan de gruwelijkheden. De afstand die hem van het verleden scheidt, dient intact gelaten te worden. Auschwitz blijft Mauschwitz. Op de vraag waarom identificatie met zijn muizenmetafoor een belangrijk thema blijft in zijn leven, ook na de publicatie van *Maus* II, antwoordt Art Spiegelman: '*Maus* gaf me een "gezicht", hoewel ik nog steeds dat muizenmasker probeer te ontlopen, zoals in die scène in *Portrait of the Artist* waar ik wegvluucht voor het reusachtige muizenmonument voor mijn vader. Een bewijs te meer van

63 Art Spiegelman ontdoet zich in deze serie *frames* ter introductie op *MetaMaus* vervolgens met moeite van zijn muizenmasker. Het gezicht dat onder het masker tevoorschijn komt, heeft de vorm van een doodshoofd. 'Ahh!', slaakt Art Spiegelman opgelucht (MM 8-9).

64 G. Kannenberg Jr., "I Looked Just Like Rudolph Valentino". Identity and Representation in *Maus*', in J. Baetens (ed.), *The Graphic Novel*, 79-89, spec. 86-88. Zie ook S.-M. Ma, 'Mourning with the (as a) Jew. Metaphor, Ethnicity, and the Holocaust in Art Spiegelman's *Maus*', in *Studies in American Jewish Literature* 16 (1997), 115-129; M. Rothberg, "'We Were Talking Jewish'. Art Spiegelman's *Maus* as 'Holocaust' Production", in *Contemporary Literature* 35 (1994) 4, 661-687; M. Staub, 'The Shoah Goes On and On. Remembrance and Representation in Art Spiegelman's *Maus*', in *Melus* 20 (1995) 3, 33-46.

mijn tweeslachtigheid' (MM 151).⁶⁵

Art Spiegelman maakt duidelijk wat het betekent als individuen hun culturele identiteit niet langer ontleen aan familiebanden en geschiedenis, maar aan commerciële producten en aan de massamedia. Het beeldverhaal *Maus* biedt een platform om de persoonlijke effecten die uit deze vorm van publiciteit voortvloeien ter discussie te stellen. De cartoon 'Mein Kampf' spreekt in dit verband voor zich. In deze strip, die na de succesvolle publicatie van 'De volledige editie *Maus*' verschijnt in het *Sunday New York Times Magazine* (05/12/1996), tekent Art Spiegelman zichzelf als achternagezeten door een grote muis: 'Ik snuffel nog steeds door de duistere spelonken van mijn geheugen. Alsof er een muis van 2500 kilo in mijn nek hijgt! 't Is niet simpel om je de mensen te herinneren die zich de vernietigingskampen herinnerden' (MM 12).

In de betreffende cartoon in de *Times* verschijnt Art Spiegelman in beeld voor een serie toegangsdeuren met daarop de borden 'onderdrukt geheugen' (een groot hangslot barricadeert de ingang), 'erotisch geheugen', 'neurotisch geheugen', 'baarmoeder geheugen' en 'kindertijd geheugen'. Terwijl Art langs de kamers loopt, spreekt hij uit:

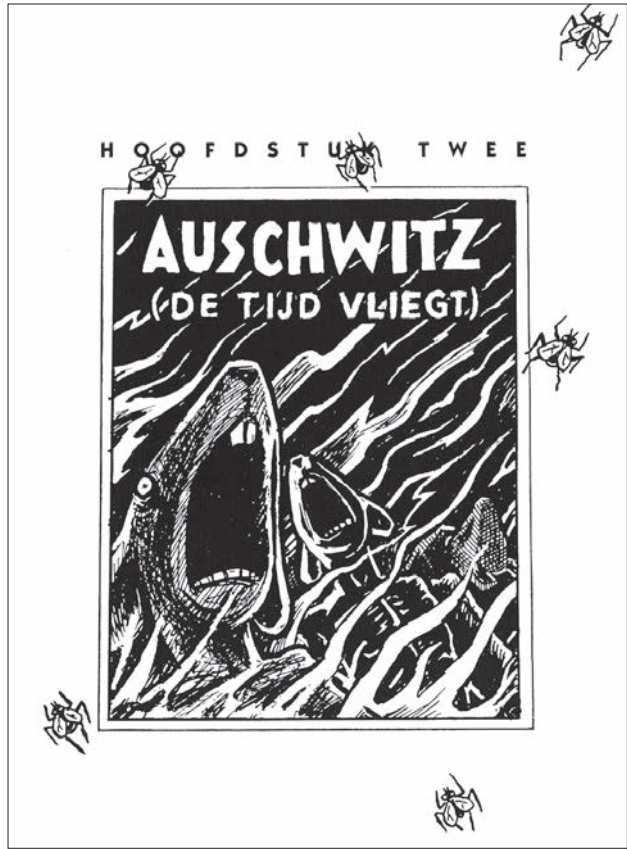
In een strip moet je alles tot de essentie terugbrengen. 't Is een geweldig medium voor kunstenaars met een slecht geheugen. 'Schrijf over wat je weet' is het eerste gebod in alle handboeken. Maar voor mij is het nogal problematisch ... Ik weet niet echt iets! Ik zag ooit een boek dat het perfect samenvatte: 'Memoires van een vergeetachtige'. Maar ik herinner me niet wie het schreef en of ik het ooit las' (MM 12).

Met deze uitspraak 'nooit *echt* iets te weten', raakt Art Spiegelman de kern van het *postmemory* getuigen. Hoe herinneren wij ons Auschwitz als wij ons niets kunnen herinneren? Want wanneer weten wij ooit genoeg, laat staan volledig? Een toenevend deel van de verhalen ligt, naarmate de tijd verstrijkt en de eerste en tweede generatie overlevenden het leven laten, besloten in stilte. In deze wetenschap, die Art Spiegelman en Pavel in de eerder in dit hoofdstuk beschreven stiltescène opdoen, verlaat Art Spiegelman opgelucht het huis van zijn psychiater (MII 206).

Thuis aangekomen, neemt Art Spiegelman plaats aan zijn tekentafel, zijn gezicht nog altijd voorzien van een muizenmasker, en zet hij de bandrecorder aan om naar enkele eerder opgenomen gesprekken met zijn vader te luisteren. De gruwelijke details die deze hem vertelt over het leven in kamp Auschwitz, doen de auteur van *Maus* krimpen op zijn stoel. Vladek doet aan zijn zoon verslag van zijn overleven in het vernietigingskamp. 'Een keer per dag zij gaven ons een klein broodje, hard als glas. Het bloem mengden ze met zaagsel door elkaar ... Als je at hoe zij jou gaven was het net genoeg om langzamer dood te gaan' (MII 209); 'Elke dag er was selecties. De dokters kozen de zwaksten om te gaan sterven' (MII 218). Vladek vertelt zijn zoon over het moment dat alle sporen van het vernietigingskamp moesten worden uitgewist:

65 Zie A. Spiegelman, *Breakdowns*.

Maus II 199 © Art Spiegelman & Pantheon Books



Toen de Russen dichterbij kwamen, de Duitsers maakten klaar om te vluchten uit Auschwitz. Ze hadden blikslagers nodig om de constructie van de gaskamers uit elkaar te mantelen. Ze wilden het allemaal meenemen naar Duitsland. Daar konden zij ook alle Joden meenemen om in stilte hen af te maken ... De Duitsers wilden niet maar ergens een spoor achter laten van wat ze alles deden. Je hebt gehoord over 't gas, maar ik vertel niet geruchten, maar alleen wat ik echt zag! Hiervoor was ik ooggetuige (MII 229).

Deze laatste zin van Vladek wordt bekrachtigd met de afbeelding van een schoorsteen – de rook komt ook van de sigaret die Art in een bovenliggend *frame* opsteekt.

Vladek vervolgt zijn getuigenisverslag: 'En degenen dat stierf in de gaskamers voor zij geduwd werden in deze graven, het waren de gelukkigen. De anderen moesten springen in de graven terwijl ze nog leefden ... Gevangenen wat werkten daar goten benzine over de levenden en de doden. En het vet van de brandende lichamen schepten ze er uit en goten er opnieuw over zodat iedereen beter brandde' (MII 232). 'Jezus', zo reageert Art geschokt, waarop Vladek ontzuhterend antwoordt: 'Ach! Het is half 3. Kijk hoe de tijd vliegt. En het is nog zoveel te doen vandaag!' (MII 233). De openingsafbeelding op de titelpagina van hoofdstuk 2, 'Auschwitz (De tijd vliegt)', komt voor de lezer in perspectief te staan.

Op de betreffende tekening staan muizen afgebeeld die schreeuwen in doodstrijd, hun monden wijd opengesperd, verteerd door de vlammen. Uit het frame kruipen vliegen (MII 199). De muizen brengen de vernietigende, destructieve betekenis van Auschwitz tot uitdrukking; de (tijd)vliegen staan symbool voor een verleden dat in herinnering nooit zal vervliegen en generaties lang blijft plagen, terwijl de tijd ons steeds verder afdrijft van deze historische gebeurtenis.⁶⁶ Auschwitz herinneren, zo registreert de auteur van *Maus*, is het risico lopen, verpletterd te worden door de gruwelijke beelden en verhalen, alsmede de zoektocht naar een manier om het voortgaande leven in deze wetenschap vorm te geven.

Het hoofdstuk 'Auschwitz (Time Flies)' wordt door Art Spiegelman omschreven als een *MetaMaus* commentaar op zijn gehele dertienjarige tekenproject. 'Het staat boven op *Maus* zoals mijn personage met het muizenmasker op al die lichamen zit' (MM 165). De auteur van *Maus* 'verkoopt' aan zijn lezers de paradoxale boodschap dat het bewaren van distantie ten aanzien van het verleden evenzeer noodzakelijk als onmogelijk is.

In de slotafbeelding identificeert de tekenaar zich, in tegenstelling tot het begin van het hoofdstuk, opnieuw met zijn antropomorfe muizenkarakter. Art neemt met zijn vrouw Françoise plaats in de tuin, na de inspannende interviewsessie met zijn vader over diens kampherinneringen. Terwijl ze Vladek horen kreunen in zijn slaap, geteisterd door nachtmerries, zegt Françoise: 'Zucht. Het is hier 's nachts zo rustig. Het is bijna niet te geloven dat Auschwitz echt is gebeurd'. Waarop Art wild om zich heen slaat – de insecten met een dodelijk gas te lijf gaat – en nuanceert: 'Die rotmuggen vreten me levend op!' (MII 234).

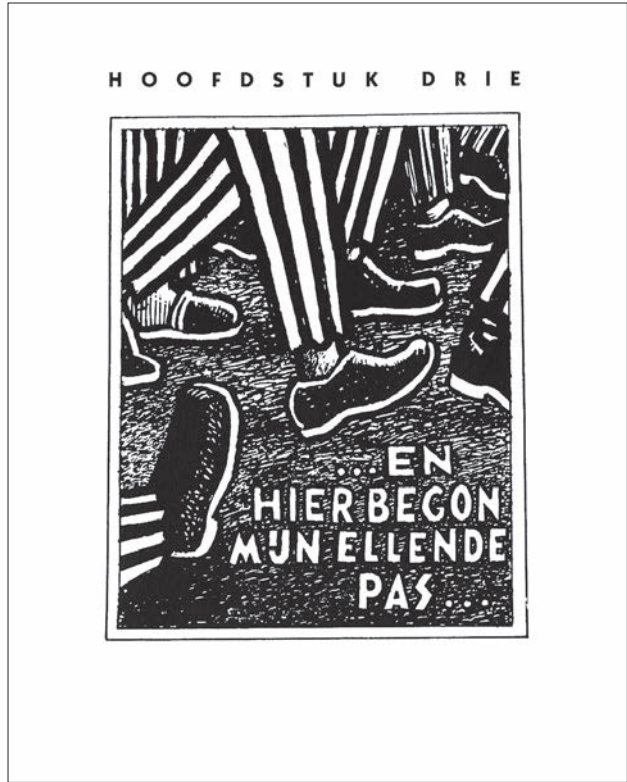
Spoken uit het verleden

De voorgaande paragraaf, de *MetaMaus*-reflectie van de auteur, heeft de herinnering van Vladek aan het Auschwitz-verleden en de ervaring van Art hoe deze herinnering een plaats te geven in zijn eigen werk en leven, gesynthetiseerd tot één verhaal. Komt het verhaal van twee generaties overlevenden hiermee tot een besluit?

Wie denkt dat de geschiedenis van Vladek verteld is met zijn Auschwitzervaring, heeft het mis. De verschrikking begint voor hem pas na evacuatie uit het kamp. Op de openingsafbeelding van het derde hoofdstuk – dat dezelfde naam heeft als het tweede deel van *Maus*: '... En hier begon mijn ellende pas ...' – zien we benen en voeten die beweging suggereren (MII 235). Vladek vervolgt zijn verhaal met de dodenmars uit Auschwitz nadat de Russen het kamp naderen. 'Schreeuwende Gestapo rende rond overal. Iedere gevangene kreeg een brood, een worst en werd buiten geschopt, de poort uit, om te gaan lopen' (MII 241). De dodenmars uit Auschwitz

66 Voor een analyse van de tijdsniveau in *Maus*, in het bijzonder in reflectie op het hoofdstuk 'Auschwitz (De tijd vliegt)', zie E. McGlothlin, *Second-Generation Holocaust Literature. Legacies of Survival and Perpetration*, Rochester 2006, 66-90; E. McGlothlin, 'No Time Like the Present. Narrative and Time in Art Spiegelman's *Maus*', in *Narrative* 11 (2003) 2, 177-198, spec. 187 e.v.

Maus II 235 © Art Spiegelman & Pantheon Books



heeft Vladek ervaren als traumatisch: ‘De hele nacht hoorde ik schieten. Hij die moe werd, of niet zo hard kon, zij schoten dood. Hoe meer wij liepen, hoe meer ik hoorde schieten’ (MII 242). De mars duurde een eeuwigheid, zo krijgt Art van zijn vader te horen (MII 243).

In Gross-Rosen, in *Maus* beschreven als ‘een klein kamp, zonder gas’, werden de gevangenen van overal verzameld en teruggehaald naar Duitsland. Vladek vertelt: ‘s Morgens joegen ze ons bij elkaar om weer te gaan marcheren, wie weet waarheen. Door het stadje gingen we. Het was leeg, geen burgers. Van ver zagen we een trein’ (MII 245). Vladek overleeft de treinreis in veewagons – ‘we lagen boven op elkaar, als lucifers, als haringen’ – door van een deken een hangmat te maken die hij bevestigt aan twee haken in het plafond. ‘Op die manier ik kan uitrusten en een beetje ademen. Dat heeft me gered. Misschien 25 mensen kwamen uit deze wagen van 200’ (MII 245). Een week lang staat de trein stil. Mensen schreeuwen, vallen flauw, sterven. De leefomstandigheden waren erbarmelijk: ‘Als iemand moest plassen of zijn behoefte doen, hij deed waar hij stond’. Vladek eet sneeuw van het dak; eten noch water is aanwezig (MII 246). Veel mensen laten het leven, waardoor de overlevingskans voor de overige gevangenen stijgt. ‘Bij de deur we stapelden nieuwe doden. Elke dag de Duitsers maakten hem open: “Hoeveel doden?” En we gooiden naar buiten. En snel we hadden ruimte zelfs om te zitten!’ (MII 247). De

trein reed door tot Dachau.

De herinneringen van Vladek aan de tijd na evacuatie uit kamp Auschwitz (begin februari 1945) worden opgehaald tijdens een autorit naar de supermarkt, die hij samen met zijn zoon en schoondochter maakt gedurende hun vakantieverblijf in de Catskills. Art Spiegelman tekent in dit verband twee scènes op waarin het traumatische verleden van Vladek zich actualiseert in alledaagse situaties. De herinnering aan de menonwaardige leefomstandigheden – waaronder het gebrek aan voedsel – tijdens gevangenschap is er hier één van. Sinds de oorlog kan Vladek niets meer weggooien. Hij besluit zijn boodschappen terug te brengen naar de winkel: aangebroken pakken etenswaar, zorgvuldig weer dichtgeplakt, die hij vanwege zijn gezondheid niet meer kan eten. Art schaamt zich voor het gedrag van zijn vader en weigert mee de supermarkt binnen te gaan. Françoise, die met hem in de auto wacht op Vladek, stelt scherp: ‘Weet je ... Ik wil wedden dat de bladzijden in Anja’s dagboeken aan beide kanten beschreven zijn ... Als er blanco pagina’s in hadden gezeten zou Vladek ze nooit verbrand hebben’ (MII 249). Vanachter het autoraam slaan Art en Françoise de stampij gaande die Vladek in de winkel maakt. Françoise: ‘Zucht. Ik zou me liever van kant maken dan dat allemaal mee te maken ...’. ‘Wat?’, zegt Art, ‘Etenswaren terugbrengen?’ ‘Nee. Alles wat Vladek heeft doorstaan. ’t Is ’n wonder dat hij ’t overleefd heeft’, zegt Françoise. Waarop Art antwoordt: ‘Mmm. Maar op ’n bepaalde manier heeft hij ook niet overleefd’. Françoise oppert een paar dagen langer bij Vladek te blijven, hij is in haar ogen hulpbehoevend. ‘Dat overleven wij niet’, besluit Art (MII 250).

Vladek heeft inmiddels zijn gram gehaald bij de winkelchef en het verhaal over Dachau krijgt in de auto, op de terugweg naar huis, een vervolg: ‘Daar, in Dachau begon mijn ellende pas’, zo resumeert Vladek. Hij vertelt zijn zoon en schoondochter over de gewelddadige sfeer in dit kamp tussen gevangenen onderling, over de luizen die typhus veroorzaakten en over zijn onverwachte vriendschap met een Fransman (een kikker!) die pakketjes doorkrijgt van het Rode Kruis. ‘Hij stond erop met mij te delen, en het redde mijn leven’ (MII 253). Maar na een paar weken wordt Vladek te ziek om te eten, te zwak om te bewegen of om uit bed te gaan naar de latrine – hij verblijft in de ziekenbarak. ‘Ik vroeg om hulp van de jongens naast me, maar in een paar uur waren ze dood en waren er anderen’ (MII 256). Op een dag worden de mensen die sterk genoeg zijn, verzameld om als krijgsgevangenen te worden uitgewisseld aan de Zwitserse grens. In ruil voor brood dragen twee vrienden Vladek de poort van het kamp uit. Een trein komt in beeld: ‘niet voor koeien en paarden, maar een echte trein dat passagiers meeneemt – een mensentrein!’ (MII 257).

Het verhaal van Vladek over zijn Dachau herinneringen wordt in een volgend *frame* abrupt onderbroken. Françoise trapt in de auto plotseling op de rem. Er staat een man langs de kant van de weg, die vraagt om een lift. In de reactie van Vladek blijkt opnieuw hoezeer het oorlogsverleden zijn denken en handelen beïnvloed heeft en in dit geval zijn wantrouwen in medemensen voedt. Vladek kijkt uit het raam en roept: ‘Een lifter? En – oi – het is een zwarte, een Shvartser! Snel, geef gas!’ (MII 258). Tegen de wil van Vladek stapt de man in en wordt thuis afgezet. Vladek

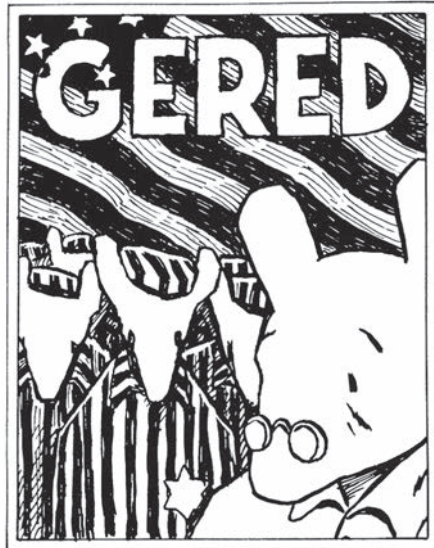
reageert na afloop woedend op zijn schoondochter: ‘Wat is er aan de hand met jou, Françoise? Ben je gek geworden?! Ik moest de hele tijd oppassen dat deze Shvartser niet steelt onze boodschappen uit de achterbank!’ Françoise confronteert Vladek met zijn gedrag: ‘Wat?! Dat is ongelooflijk! Hoe kan jij – of all people – zo racistisch zijn! Je praat precies zo over zwarten als de nazi’s over de Joden!’ (MII 259).

Op de laatste afbeelding van dit hoofdstuk haalt Vladek zijn boodschappentas uit de auto: ‘Ha! Kijk ’s kinderen! ... We zijn weer gezellig thuis ... Nu kunnen we een fijne lunch maken van mijn nieuwe boodschappen. Godzijdank heeft jullie Shvartser ze niet gepikt’ (MII 260). Als het aan Vladek gelegen had was de lifter gaan lopen – een weg die vergeleken bij de dodenmars uit Auschwitz niets was. Dat Vladek zelf tientallen jaren eerder wist te overleven door het altruïsme van volstreekte vreemden, is hij op dat moment vergeten.

Een belichaamde herinnering

Op de titelpagina van hoofdstuk 4 staat een afbeelding van Vladek, de verteller van *Maus*, voor de achtergrond van muizen in een concentratiekampuniform. Achter de kampgevangenen wappert de Amerikaanse vlag (MII 261). In dit hoofdstuk, dat de titel draagt ‘Gered’, worden de overlevenden van Auschwitz onderscheiden van

H O O F D S T U K V I E R



hen die de dood vonden tijdens de oorlog: vermoord in het gas, door een kogel, door verhongering of uitdroging, of door zelfmoord in de hoop van dit alles gespaard te blijven. Het is einde herfst, de vakantie in de Catskills lijkt lang geleden. Art is terug in Regopark, bij zijn vader thuis. Het verhaal van zijn moeder blijft hem intrigeren. Hij vraagt Vladek expliciet over Anja te vertellen. 'Anja? Wat is te vertellen? Overal wat ik kijk, zie ik Anja ... Uit mijn goede oog, uit mijn glazen oog, open of als dicht, altijd denk ik aan Anja ...' (MII 263). Art wil het verhaal over Dachau continueren: waar was zijn moeder *toen*?

'Ik weet alleen dat Anja vrijkwam bij de Russische kant en ze kwam terug in Sosnowiec voor mij. Mijn bevrijding, het duurde langer ...' (MII 264). Vladek vertelt over de voettocht naar de Zwitserse grens en over zijn verbazing: 'En ik zag, het is niet overal, mijn hel. Het was nog leven dat doorging' (MII 265). De gevangenen lopen in een grote stroom langs de bewoners van een dorp. Van een goederentrein die hen naar de volgende stad zou brengen waar Amerikanen op hen wachten, belanden de gevangenen in een bos bewaakt door een Wehrmacht-patrouille. Daar worden zij naar een meer gedreven. 'Het was huilen en bidden. Zo lang overleefd en nu konden we alleen maar wachten tot ze schieten, omdat 't niet anders opzat' (MII 267). De volgende ochtend is de patroille, uit vrees voor eigen leven – 'de oorlog is voorbij' – weggetrokken. Vladek wandelt met een vriend uit het kamp van het ene tijdelijke onderkomen naar het andere. In een lege boerderij vinden ze nieuwe kleren en voedsel in overvloed – 'Onze buik had een schok door al de kip en de melk. We kregen erge diarree' (MII 271). De boerderij wordt deel van de uitvalsbasis van de Amerikanen die hun de lang verwachte bescherming bieden in ruil voor huishoudelijke klussen aldaar. De vader van Art Spiegelman is, overeenkomstig de titel van dit hoofdstuk, 'gered'.

Vladek beseft dat het overleven van de Shoah hem in een uitzonderingspositie plaatst. Zijn getuigenis moet in beeld brengen wat verloren is: steeds opnieuw stuiten we op de stilte van hen die verdwenen zijn, die het niet gered hebben. Dit blijvende tekort, dat is wat wij ons te midden van de groeiende overmaat aan herinneringen moeten blijven herinneren, zo visualiseert Art Spiegelman in de scène waarmee het verhaal van Vladek over zijn bevrijding onderbroken wordt. Vladek overhandigt zijn zoon een doos: 'Ik dacht dat ik 'm kwijt was. Maar kijk hoe ik bewaarde!' Even is Art in de vooronderstelling dat de dagboeken van zijn moeder tevoorschijn komen. Vladek antwoordt: 'Nee, nee! Dat valt niet meer van te praten. Die zijn weg, afgelopen!' (MII 273). Wanneer Art de doos opent, blijkt deze vol te zitten met familiefoto's. Sommigen herinneren nog aan de tijd in Polen, toen de oorlog nog niet begonnen was en de mensen die erop staan nog in leven waren: 'Anja's ouders, de grootouders, haar oudere zuster Tosha, kleine Bibi en onze Richieu ... Alles wat er over is, het is de foto's', zo licht Vladek de verzameling plaatjes toe (MII 275). De foto's die de lezer in de volgende *frames* te zien krijgt zijn anders dan de eerder in *Maus* gereproduceerde foto's van Anja (MI 102) en Richieu (MII 165), volledig vertekend naar de dierenmetafoor. Uit de doos verschijnen portretten van een muizenfamilie.

Van de familie van Vladek zijn geen foto's bewaard gebleven. In *MetaMaus* vertelt Art Spiegelman over zijn zoektocht naar een manier om over de familieleden van zijn vader te vertellen, zonder beelden. Voor hen moet eveneens een plaats worden vrijgemaakt in zijn beeldverhaal, ook zij stierven (MM 224). Art Spiegelman besluit hun plek in het verhaal te laten opvullen door zijn vader die paginagroot in beeld verschijnt (MII 276). Vladek zou de herinnering aan zijn familieleden die de oorlog niet overleefd hebben, moeten belichamen, zo licht Spiegelman toe: 'Vladeks lichaam vertegenwoordigt alle lichamen die het in het heden van toen niet gehaald hebben' (MM 222). De leegte die Vladek ervaart, wordt in deze scène bewust niet onder woorden gebracht. De lichaamshouding van Vladek, die voorovergebogen plaatsneemt op de bank en herinneringen aan zijn familie ophaalt, spreekt volgens Art Spiegelman boekdelen (MM 222; 224).

De keuze voor de ruim drie pagina's brede, getekende fotoscène wordt door Art Spiegelman toegelicht aan de hand van een subgenre van de *comics*, de zogenoemde *fumetti* – beeldverhalen geheel opgemaakt uit foto's – die voornamelijk populariteit genieten in Mexico en Italië. Met het reproduceren van alle familiefoto's in *Maus* zou de lezer overladen worden met een overschot aan informatie. In dat geval wordt het moeilijk 'om het overbodige te negeren. De strips die het best werken, geven je de informatie die je nodig hebt en niet veel meer'. Art Spiegelman vervolgt: 'De cartoon is een tekening die direct tot de kern komt. En een strip is een reeks kernachtige tekeningen die een verhaal vertelt. Voor mij is het een gecomprimeerde kunstvorm die zich beperkt tot het uitbeelden van de belangrijkste momenten van het verhaal' (MM 168). Art Spiegelman bevestigt met het fictieve fotomoment zijn aspiratie om de in *Maus* getekende gebeurtenissen als waar te erkennen. Of zoals de Amerikaanse cultuurhistoricus Thomas Doherty in dit verband benadrukt: 'Het ware beeld van de vertelling van deze overlevende wordt weergegeven in de strip-tekeningen'.⁶⁷

Nadat Vladek zijn zoon in het beeldverhaal uitvoerig verteld heeft over de familieleden die de oorlog niet overleefd hebben en over enkelen van hen die het wel gered hebben, krijgt hij last van zijn hart en moet gaan liggen. 'Eh, sorry pap, dat ik je zoveel heb laten praten', zegt Art verontschuldigend, waarop Vladek antwoordt: 'Geef niet, lieverd. Altijd is het fijn als je langskomt' (MII 277). De vele gesprekken hebben Art en Vladek een ruimte verschaft om een vader-zoonrelatie op te bouwen – al blijft Vladek bovenal zijn eigen verhaal vertellen. Art vindt een manier om deze verhalen vorm te geven en weet zo aan de gevangenschap van zijn vaders herinneringen te ontkomen. De vraag is hoelang zij deze merkwaardige relatie kunnen voortzetten. Het op een na laatste hoofdstuk van *Maus* besluit met de impliciete vraag aan de lezer of Vladek het einde van zijn verhaal nog aan zijn zoon vertellen kan. Zou hij het redden?

67 T. Doherty, 'Art Spiegelman's *Maus*. Graphic Art and the Holocaust', in *American Literature* 68 (1996) 1, 69-84, 82.

To be continued...

Een sprong in de tijd. Het is winter. Art Spiegelman zit opnieuw achter zijn teken-tafel en luistert naar de geluidsopnamen van de interviews met zijn vader. 'Ik heb nu meer dan 20 uur van Vladeks geschiedenis op de band staan. We waren bijna klaar toen ie plotseling naar Florida vertrok' (MII 280). De conditie van Vladek laat zeer te wensen over. Wanneer Art een telefoontje krijgt van Mala, die weer samen is met Vladek en vertelt over zijn plotselinge ziekenhuisopname, besluit Art naar Florida af te reizen om zijn vader en Mala mee terug naar New York te begeleiden. Mala waarschuwt: 'Hij is nog net zo erg als altijd. Maar nu is hij nog meer in de war en afhankelijk ... Wat doe ik eraan? Hij heeft me in de tang'. Even daarvoor spreekt zij uit: 'Anja moet 'n heilige geweest zijn! Geen wonder dat ze zelfmoord pleegde' (MII 282).

Het weerzien tussen Art en Vladek in Florida geeft hun tijd om te praten alvorens zij samen op het vliegtuig naar New York stappen. Vladek vertelt zijn zoon over zijn eerste vlucht die hij met Anja maakte: van Polen naar Zweden in 1946 (figuurlijk gezien hun tweede huwelijksreis, conform de titel van hoofdstuk 5). Het leven zou nooit meer zo goed zijn als destijds in Zweden. Vladek spaarde in dit land enkele jaren voor visa naar Amerika – in de tussentijd werd Art geboren in Stockholm (MII 285). Het verhaal van Vladek lijkt, op basis van deze informatie, rond te zijn.

Een maand na thuiskomst in New York concludeert Art echter dat er een leemte zit in zijn vaders herinnering. Wat gebeurde er in de periode direct na afloop van de oorlog, in de boerderij bij de Amerikaanse soldaten tot aan de vlucht naar Zweden? Hoe kwamen zijn ouders weer samen?

Een beschrijving van de hereniging van Vladek en Anja volgt op de laatste pagina's van *Maus*. Art wordt door zijn vader ingelicht over diens korte verblijf in Hannover, waar hij in het nabijgelegen DP (*Displaced Persons*) kamp in Belsen verneemt dat Anja nog in leven is. Anja is in Sosnowiec: de plaats waar zij en Vladek hadden afgesproken heen te gaan wanneer zij elkaar tijdens de oorlog uit het oog zouden verliezen (MII 291-292). In Sosnowiec blijkt Anja ondertussen ook op zoek te zijn naar Vladek. 'Elke dag ze ging naar de Joodse organisatie. En elke dag huilde ze'. Anja besloot toentertijd tot een bezoek aan een waarzegster, zo vertelt Vladek: 'Anja wist dat het stom was. Maar ze zocht voor hoop' (MII 293). De waarzegster – een zigeuner, door de auteur van *Maus* getekend als een mot – kijkt in haar glazen bol en beaamt de tragiek van het verlies van Anja's naasten, onder wie haar zoon Richieu. Eveneens voorspelt ze dat haar man Vladek naar huis komt als het volle maan is en spiegelt ze Anja een toekomst overzee voor, waar ze een nieuw leven start met een andere kleine jongen. Niet lang erna krijgt Anja een teken van leven van Vladek: 'Het is precies zoals de waarzegster zei. En hier is een foto van hem! Mijn God – Vladek leeft echt nog!', roept Anja uit (MII 294).

Voor de lezer van *Maus* verschijnt een reproductie van de originele foto van Vladek in beeld. Hij poseert voor de camera in een kampuniform. Vladek herinnert zich: 'Ik kwam voorbij een fotozaak 'n keer, dat had een kamp-uniform – nieuwe en schoon – om te maken souvenir-foto's ... Anja bewaarde deze foto altijd. Ik heb

Maus II 279 © Art Spiegelman & Pantheon Books



't nu nog in mijn bureau!' Art besluit meteen te gaan zoeken: 'Ik wil die foto in mijn boek!' (MII 294). Ieder lid van zijn ouderlijk gezin heeft recht op een foto in zijn beeldverhaal, zo ook zijn vader, zo licht Art Spiegelman de prominente plaats die hij in *Maus* II reserveert voor de foto toe:

Ik wist hoe belangrijk dit voor het hele project was, en ik wist dat de plaatsing cruciaal was. Hij moest ergens aan het eind van het boek komen. Wanneer je dat punt nadert, heb je al een vrij duidelijk beeld van Vladek, hoewel je geen idee hebt hoe hij eruitziet. En het interessante aan de foto – het ding dat zegt: 'het is echt gebeurd' – is dat hij je zo krankzinnig weinig vertelt. (...) Het is zo bizar. Natuurlijk bevat de foto objectieve informatie. Je ziet dat hij een vrij knappe man was en dat de vergelijking met Rudolph Valentino niet alleen opschepperij was; vrouwen vonden hem aantrekkelijk. Maar dan is er die pet die zwierig op zijn hoofd staat, en zijn gezicht is veel voller dan zoals ik hem kende en waarschijnlijk ook voller dan voor de oorlog. Na de jaren van ondervoeding is hij weer aangekomen, maar op de foto zie je niets van die hongerjaren. De relatieve joligheid van zijn gezichtsuitdrukking en de pet lijken totaal niet te passen bij de man die ik mijn hele leven heb gekend, en evenmin bij de man die ik uit de gesprekken over zijn oorlogservaringen heb leren kennen. In de loop van het getekende verhaal heb je een beeld van Vladek gekregen, en deze foto dwingt je dat beeld te herzien (MM 219-220).

Art Spiegelman continueert het verhaal, na het foto *frame*, met de herinneringen van Vladek aan de reis naar Sosnowiec, zijn per post opgestuurde foto achterna. Op de laatste bladzijde van *Maus* volgt de langverwachte hereniging van hem en zijn vrouw: 'En iemand vond haar ... Het was zo een moment dat iedereen samen meehuilde met ons. Meer ik hoef je niet te vertellen. We waren allebei heel erg gelukkig en leefden nog lang en heel erg gelukkig' (MII 296). De lezer ziet hoe Vladek en Anja elkaar omhelzen in het licht van een volle maan. Voor Vladek komt zijn verhaal, dat een kleine driehonderd pagina's eerder begon met de prille liefdesgeschiedenis van hem en Anja, tot besluit. Art Spiegelman realiseert zich dat de uitspraak dat zijn ouders sindsdien een heel gelukkig leven leidden, moeilijk hoog te houden is in de wetenschap dat zijn moeder na de oorlog een einde aan haar leven maakte: 'Dit slot vertelt niet het hele verhaal. Het geeft je de bevredigende en misleidende afronding waar Hollywood het patent op heeft' (MM 233).

Over het einde van *Maus* is door de auteur langdurig nagedacht. Art Spiegelman las ooit in een artikel over het belang van het slot van een verhaal: 'het laatste hoofdstuk weegt evenveel als alle voorgaande hoofdstukken, en elke alinea in dat hoofdstuk heeft het dubbele gewicht van de vorige, en ook elke zin krijgt het dubbele gewicht. Dankzij het begrip "gewicht", het anker dat al het voorgaande vasthoudt, vond ik eindelijk de juiste manier om het boek te eindigen. Het hele laatste hoofdstuk is in feite een geconcentreerde versie van het verhaal', aldus de auteur van *Maus* (MM 232). En dus volgen er nog twee plaatjes op de visuele hereniging van zijn ouders, voordat het verhaal tot besluit komt.

Vladek ligt in bed en vraagt aan zijn zoon: 'Laten we nu alsjeblieft ophouden, je bandrecorder ... Ik ben moe van het praten, Richieu, het is nu genoeg verhalen geweest ...'. Art Spiegelman vat in dit *frame* naar eigen zeggen een lange periode van voortgaand 'aftakelen' samen die deel uitmaakte van zijn leven met Vladek. 'Maar door dat te concentreren rond mijn spookbroer Richieu werden veel van mijn problemen, en mijn problemen met Vladek, samengevat in die laatste zucht, die laatste zin' (MM 233). Deze zin herinnert aan de opmerking die Vladek helemaal in het begin van *Maus* maakte, zo expliciteert Spiegelman: 'Dat zal veel boeken worden, mijn leven, en geen mens wil toch zulke verhalen horen' (MI 14). De beide opmerkingen suggereren dat we zojuist iets hebben meegemaakt dat in de vorm van een verhaal is gegoten' (MM 233).

Het allerlaatste *frame* van *Maus* toont een grafsteen waarin de namen, geboorten en sterfdata van Vladek en Anja Spiegelman gegraveerd staan (MII 296). Daaronder staat de handtekening van Art Spiegelman, ernaast de vermelding van de periode waarin hij *Maus* heeft opgetekend (1978-1991). Dit *frame* voegt, overeenkomstig de scène waarin de auteur zich presenteert met een muizenmasker, een *flashforward* toe aan de verhaalstructuur. De afsluitende tekening maakt *Maus*, aldus Art Spiegelman, tot een gedenkteken. 'Door het hele boek op de gemeenschappelijke grafsteen van Vladek en Anja te laten balanceren toon ik ten slotte de keerzijde van het plaatje waarop ze elkaar omarmen' (MM 233). Maar het suggereert ook dat Art verder kan leven en zijn verhaal kan vertellen, omdat zijn vader dood is.

De drievoudige conclusie – in chronologische volgorde: het sprookjesslot van

zijn ouders huwelijk, de afsluiting van de interviews omdat zijn vader slapen wil, en het onherroepelijke einde van beiden, ingeluid door de dood van zijn ouders – brengt het verhaal respectievelijk voor de verteller, toehoorder en auteur van *Maus* tot besluit.⁶⁸ Voor de lezer heeft het beeldverhaal een open einde. In de voetsporen van Art Spiegelman krijgt deze de kans van toehoorder in verteller te transformeren – en het verhaal opnieuw tot spreken te brengen. Het continueren van de getuigenisketen is hiermee voltrokken.

Het tweede deel van Maus: Plot

Ik herneem het plot van *Maus II*, zoals geïntroduceerd bij aanvang van de analyse van dit tweede deel: ‘Hoe laat de werkelijkheid, de destructieve kracht van de vernietiging, zich optekenen in een boek dat per definitie bestaat uit een gelaagde beeldtaal? Is het beeldverhaal een geschikt medium om het onkenbare en onzichtbare, om de stilte uit de geschiedenis te communiceren naar een toekomstig lezerspubliek?’

Art Spiegelman toont in het tweede deel van *Maus* zijn worsteling om de ervaring van het verlies, van de afwezigheid van mensen en van hun verhalen en herinneringen te visualiseren. De stilte uit de geschiedenis blijkt meer ruimte in te nemen dan hij had voorzien en dreigt zijn eigen verhaal buiten beeld te drukken. Art Spiegelman tekent deze ervaring op als een dieptepunt in zijn tekencarrière en verovert zodoende de ruimte op de verhalen die hem dreigen te verpletteren. Zijn beeldverhaal, dat van begin af aan is opgebouwd uit een gelaagde beeldtaal, krijgt er in deel twee een niveau van betekenisgeving bij: de gemaskerde weergave van de werkelijkheid. De inzet van het muizenmasker brengt Art Spiegelman tot de kern van het *postmemory* getuigen: de afstand die hij ten aanzien van zijn vaders verleden inneemt, is noodzakelijk om zelf niet te gronde te gaan aan de herinnering van de vernietiging. Tegelijkertijd is het bewaren van deze afstand onmogelijk, wil hij de waarheid achterhalen die zijn vader hem nalaat en overlevert.

De dynamiek van distantie en toenadering karakteriseert de verhalen van kinderen van overlevenden, zo bevestigt Marianne Hirsch. Hun *postmemory* werk getuigt in de regel niet alleen van de impact die het samenleven met de pijn en de depressie van getraumatiseerde ouders betekent, maar geeft eveneens vorm aan het verlangen om deze pijn te genezen en het verlies te herstellen – de prijs die zij hiervoor moeten betalen is hoog.⁶⁹ Art Spiegelman laat zien wat de consequentie is van een herinnering die zich presenteert als een vorm van ‘herstel’. Er ontstaat een situatie waarin zich een overvloed aan beelden en een volheid aan betekenis aandient. De gewichtige slotscène van *Maus* is exemplarisch. Deze luidt voor de lezer van *Maus* een fase in die parallellen kent met het moeizame proces dat de auteur heeft doorlopen. De ruimte om het verhaal tot verbeelding te brengen, dient door de lezer opnieuw te worden veroverd. Bevrijding van de ervaring met de auteur gevangen te zitten in de voorgegeven beeldvorming is hiertoe voorwaardenscheppend.

68 De vraag naar het ‘ware’ einde van *Maus* wordt uitgewerkt in H. Bosmajian, ‘The Orphaned Voice in Art Spiegelman’s *Maus I & II*’, in *Literature and Psychology* 44 (1998) 1/2, 1–22, spec. 19–21.

69 M. Hirsch, ‘Past Lives. Postmemories in Exile’, in *Poetics Today* 17 (1996) 4, 659–686, spec. 661–662.

Closure

Ik rond de close reading van beide delen van *Maus* af. Hoe kan een generatie die de oorlog niet heeft meegemaakt en evenmin Joodse wortels heeft, de getuigenisketen voortzetten? Met welke positie dient deze lezer zich in dit geval te identificeren: met de verteller, de toehoorder, of de auteur van *Maus*? Wiens verhaallijn vraagt om overlevering: het verhaal van de vader, de zoon, of de kunstenaar? Is er plaats voor het verhaal – voor de leeservaring – van de lezer zelf wanneer deze drie verhaallijnen op de laatste pagina van *Maus* samen komen?

De intieme journalistiek, die ik bij aanvang van dit hoofdstuk introduceerde, geeft een eenduidig antwoord op deze vragen: de waarheid valt niet samen met welke positie ook. Geschiedenis wordt binnen deze journalistieke methode uitgelegd via de ervaring van individuen en dient zich aan als een onuitputtelijke bron van verhalen die de officiële geschiedschrijving complementeren. Achter elke dominante betekenis gaan andere, soms vergeten, soms omstreden verhalen schuil. De waarheidsclaim die veelal in getuigenisverhalen besloten ligt, wordt door de intieme journalistiek ontmaskerd. Ieder verhaal sluit uit. Dit betekent dat de zogeheten *closure* – een begrip dat in de wereld van het stripverhaal verwijst naar het reconstrueren van een samenhangend verhaal uit losse fragmenten, en als psychologisch verschijnsel verwijst naar de behoefte aan afsluiting – per definitie onmogelijk is.⁷⁰ Marianne Hirsch geeft aan dat deze zoektocht naar samenhang, of feitelijk het voortdurend pogen en niet slagen om deze samenhang te vinden, de essentie vormt van het *postmemory* fenomeen:

(...) *postmemory* zoekt naar verbinding. Zij schept waar ze niet kan achterhalen. Zij fantaseert waar de herinnering ontbreekt. Ze treurt over een verlies dat onherstelbaar is. En, omdat zelfs de daad van het rouwen iets secundairs is, kan nooit meer vereniging plaatsvinden met dat wat verloren is en komt aan het rouwen nooit een einde.⁷¹

Art Spiegelman laat in zijn beeldverhaal zien dat zowel het ontbreken als het scheppen van verhalen en beelden keerzijden zijn van dezelfde medaille. Beide geven het verlangen prijs, een verbinding aan te gaan met iets dat buiten ons bereik ligt.

Hirsch spreekt in dit verband over de zogeheten *exile experience*. Kinderen van overlevenden, evenals de generaties erna die zich in toenemende mate verwijderd weten van het verleden, kunnen zich moeilijk verbeelden hoe de werkelijkheid die hun wordt overgeleverd, geweest is, omdat zij hiervan gescheiden zijn in tijd en ruimte. Zij weten zich, op een ander niveau dan de generatie ooggetuigen, ‘verbannen uit een wereld die opgehouden is te bestaan, die gewelddadig weggevaagd

70 Scott McCloud definieert ‘closure’ als een ervaringsdimensie: ‘Wij allen zien de wereld als een geheel door de waarneming van onze zintuigen. Toch kunnen die zintuigen alleen een wereld tonen die fragmentarisch is en incompleet. Zelfs de meest bereide geest kan slechts zoveel van de wereld zien binnen het bestek van één leven. Onze waarneming van de “werkelijkheid” is een daad van vertrouwen, gebaseerd op louter fragmenten. (...) Dit fenomeen waarin we de delen waarnemen maar het geheel zien heeft een naam. Het heet *closure*’. S. McCloud, *Understanding Comics*, 62-63.

71 M. Hirsch, ‘Past Lives. Postmemories in Exile’, 664.

was'.⁷² Art Spiegelman brengt dit fenomeen op het achterplat van 'De volledige editie *Maus*' in kaart als zijnde een herinneringspotentieel in plaats van een probleem. De tekenaar onthult op de betreffende afbeelding het basale schema van zijn dertienjarige project.⁷³ In beeld verschijnt een kleurige landkaart. Aan de linkerkant is een strook van Duitsland zichtbaar, aan de rechterzijde een gedeelte van de Sovjet-Unie. Het grootste deel van de kaart wordt in beslag genomen door het Poolse territorium, zoals afgebakend tijdens de Tweede Wereldoorlog. Binnen dit gebied liggen zes concentratiekampen. Enkele van deze namen kwamen we eerder tegen in *Maus*: Auschwitz-Birkenau, Belzec, Gross-Rosen (Duitsland), Majdanek, Sobibor, Treblinka. Deze kampen zijn op de landkaart gemarkeerd met de doodskoppen van muizen. Op de historische overzichtskaart is een tweede plattegrond geprojecteerd, overeenkomstig de gelaagde vertelstructuur die Art Spiegelman in zijn beeldverhaal hanteert. Op deze kaart staat het ouderlijk huis van Art Spiegelman, aangeduid als onderdeel van het stratenplan van Rego Park (New York). Te midden van beide overzichtskaarten ziet de lezer van *Maus*, voor wie de hoofdpersonages in het verhaal bekend zijn, vadermuis Vladek in een stoel zitten praten tegen zijn zoon (muis Art) die op de grond naar hem ligt te luisteren.

Art Spiegelman schept op de achterzijde van zijn boek het beeld van een herinneringsplaats die zich tussen de vertelling en het vertellen in bevindt. Zijn beeldverhaal geldt als een *in between space*: een ruimte waarbinnen de overdracht van directe naar verlate getuigen plaatsvindt.⁷⁴ 'Overdracht' is in dit verband te definiëren als 'het verschijnsel dat mensen gevoelens, wensen en ervaringen uit het verleden projecteren op een ander persoon'.⁷⁵ In het beeldverhaal leek het vergaren van kennis, het *overdragen van ervaringen*, de enige en vanzelfsprekende toegang tot het verleden. Met het verstrijken van de tijd en het verlies van de eerstelijns getuigen zou iedere vorm van herinneren – zo ook de hervertelling van een verhaal – in dit perspectief een reductie van de waarheid en de werkelijkheid betekenen. Art Spiegelman laat zien dat een schrijf-, teken-, luister- of leeservaring juist nieuwe en waardevolle kennis genereert. De *ervaring van overdracht* wordt hiermee een eigen kwestie en het is precies deze ruimte die het beeldverhaal *Maus* openstelt: zowel de

72 M. Hirsch, 'Past Lives', 661-662.

73 Art Spiegelman positioneert het thema van zijn stripverhaal op het achterplat van *Maus* in een historische, politieke en geografische ruimte, aldus Gertrud Koch, 'Mensch, Maus und Mannen. Populäre Ikonographien von Art Spiegelman bis Anselm Kiefer', in *Babylon* 10/11 (1992), 7-23, spec. 10-16. De Engelse literatuurwetenschapper Sue Vice spreekt in dit verband over een '*chronotope*'. Met dit begrip wijst zij op het samenspel van tijd (*temporal marker*: twee mensen die samen zijn op dezelfde tijd) en ruimte (*spatial marker*: twee mensen die samenzijn op dezelfde plaats), dat op de boekomslog van *Maus* plaatsvindt binnen één frame. S. Vice, "It's about time". The Chronotope of the Holocaust in Art Spiegelman's *Maus*, in J. Baetens (ed.), *The Graphic Novel*, Leuven 2001, 47-60, spec. 56.

74 Zie L. Costello, 'History and Memory in a Dialogic of "Performative Memorialization"', in *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 39 (2006) 2, 22-42, spec. 37. Alison Landsberg spreekt in dit verband van een 'transferential space', zie A. Landsberg, 'America, the Holocaust, and the Mass Culture of Memory. Toward a Radical Politics of Empathy', in *New German Critique* 71 (1997), 63-86, spec. 72.

75 Voor het begrip 'Overdracht' zie <<http://www.encyclo.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

problematische als de beloftevolle kant ervan. In die zin is de analyse van het werk van Art Spiegelman in dit hoofdstuk niet alleen een exempel van de mens- en ervaringsgerichte journalistiek, maar draagt het tevens bij aan een verdieping en vernieuwing van deze methode.

Conclusie

In dit hoofdstuk werkte ik de stelling uit dat de publieke verslaglegging van persoonlijke verhalen een maatschappelijk belang heeft. Ik analyseerde het persoonlijke verhaal van Art Spiegelman en zijn ouders met behulp van de intieme journalistieke methode. De intieme journalistiek richt zich op het intrinsieke verlangen en de aspiraties van mensen van waaruit een samenleving richting gegeven wordt. De verhalen die zij verzamelt, voeden de voorstelling van een democratisch werkende gemeenschap en tonen de alledaagse maar wezenlijke keuzes die hiermee samengaan.

De vraag wat een democratische samenleving inhoudt en wat dit van ons als burgers verlangt, wordt in het beeldverhaal *Maus* beantwoord vanuit de herinnering aan een situatie waarin samenlevingsstructuren op de proef gesteld werden: het (over)leven in concentratiekamp Auschwitz. Om te blijven geloven in vrijheid en recht moest er tijdens de Shoah een nieuwe verbeelding gevonden worden, die het mogelijk maakte de hoop op een betere wereld te blijven koesteren tot in het kamp. Het verbeelden van deze momenten waarop de (mede)menselijkheid reddend behouden bleef, maakt duidelijk dat de relatieve vrijheid waarin mensen van nu in de westerse cultuur leven, een gedeeltelijke inlossing is van de belofte die toen levend is gehouden.

Het versterken en vernieuwen van de sociale verbanden met het oog op een democratische en solidaire samenleving krijgt in het beeldverhaal *Maus* geen vorm binnen etnische of nationale grenzen, maar via de ethische verbeelding. Auschwitz leert dat we overleven omdat we van elkaar zien welke zorg wij nodig hebben en dankzij de bruggen die onze compassie slaat. Dit inlevingsvermogen overstijgt de eerste twee generaties overlevenden en wekt de verbeeldingskracht van 'betekenisvolle anderen' – mensen die zich als toehoorder of lezer aangesproken voelen en transformeren tot verteller of auteur van een getuigenisverhaal. Vanuit de stilte van de geschiedenis ontstaan steeds opnieuw beelden en komen steeds opnieuw verhalen tot klinken. Zij bieden inzicht in de maatschappelijke deugden en morele overwegingen die bijdragen aan een democratie en aan goed burgerschap. Ook, zo concludeer ik, wanneer deze verhalen herinneren aan een tijd waarin het democratisch functioneren van een samenleving op het spel staat of in de kern is aangetast. In abnormale omstandigheden zien we scherp wat het voortgaande leven bijzonder maakt: humaniteit laat zich niet vernietigen. De overdracht van déze ervaring heeft een tijdloos karakter.

4.2 AUTHENTIEKE ERVARING

Anne Frank: Een plaats en een verhaal

Inleiding

In de zomer van 2012 lanceert de Anne Frank Stichting de app ‘Annes Amsterdam’. Binnen zes maanden tijd is de mobiele applicatie een wereldwijd succes: dertig duizend downloads door gebruikers uit vierentachtig landen.¹ Toeristen kunnen op dertig verschillende locaties in de stad ontdekken hoe het leven in Amsterdam er tijdens de Tweede Wereldoorlog uitzag. Persoonlijke verhalen en oorlogsbeelden van toen verschijnen in het straatbeeld van nu. ‘Met de app kun je de geschiedenis van Anne Frank en haar tijdgenoten op de plek zelf verkennen. De oorlogsgeschiedenis van de stad komt zo op een vernieuwende en interactieve manier in beeld’, zo licht de Anne Frank Stichting de ontwikkeling van het digitale mediaproject toe.²

Wie op de fiets stapt en de gehele historische route door Amsterdam wil maken, is tweeënhalve uur onderweg. De items die verbonden zijn met het verhaal van Anne Frank – verhalen, films en foto’s – kunnen worden verzameld en opgeslagen in een digitaal album op de telefoon. De verbindingpunten liggen grotendeels geclusterd in drie delen van Amsterdam: rond het Anne Frank Huis, in de oude binnenstad en rond het Merwedeplein waar de familie Frank woonde voordat zij onderdook: plaatsen waar Anne Frank naar school ging, waar zij speelde met vriendinnen, waar zij poseerde voor de camera van haar vader, waar zij in haar dagboek schreef.³ De projectie van deze en andere historische beelden in het actuele Amsterdamse straatbeeld laat zien hoe het stedelijk landschap na een periode van bezetting en oorlog veranderde in een landschap van herinnering.

‘Heden en verleden komen op een indringende manier bij elkaar’, aldus de Anne Frank Stichting.⁴ De mobiele applicatie, waaraan inmiddels twee internationale prijzen zijn toegekend, speelt in op de vraag hoe de herinnering aan het oorlogsverleden – verhalen waarvan de uitkomst zich aan ons voorstellingsvermogen onttrekt – voorstelbaar gemaakt kan worden.⁵ Mensen van nu treden in het voet-

1 Zie het online Jaarverslag 2012 van de Anne Frank Stichting, beschikbaar via <<http://www.annefrank.org/nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014). De app maakt deel uit van het project ‘Het Amsterdam van Anne Frank’, waaronder een website met een visuele tijdslijn die het beeld van de stad vóór, tijdens en na de bezetting in een breder historisch perspectief plaatst: <<http://www.annefrank.org/amsterdam>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

2 FAQ Annes Amsterdam: <<http://www.annefrank.org/nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

3 FAQ Annes Amsterdam: <<http://www.annefrank.org/nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

4 App Annes Amsterdam: <<http://www.annefrank.org/nl/>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

5 In 2011 wint de Anne Frank Tijdslijn een zilveren Lovie Award in de categorie *Education* (een Europese Webby Award, toegekend aan het beste online werk van Europa. Het Achterhuis Online wint in hetzelfde jaar de gouden Lovie Award); in 2013 wint de app Annes Amsterdam een International Design & Communication Award (een internationale prijs voor musea-kunst en cultuurorganisaties die op een originele en inventieve manier communiceren).

spoor van hen die ooit dezelfde straten, pleinen en plaatsen betraden. Het straatbeeld wordt getekend door hun afwezigheid en tegelijkertijd wordt de herinnering aan hen opnieuw belichaamd en present gesteld. 'Ik had niet durven dromen dat het publiek zo enthousiast zou reageren op de app', schrijft een medewerkster van de Anne Frank Stichting en zij vervolgt: 'Wat ik het meest bijzonder vind, zijn de mensen die zichzelf laten fotograferen op de historische plekken die ze door de app bezoeken'.⁶ Er treedt een vorm van 'plaatsvervulling' op, waarin de toerist van nu hetzelfde perspectief inneemt als Anne Frank destijds: op afstand wordt een wereld waargenomen waarin oorlog woedt.

Erfgoedtoerisme

Het maatschappelijke belang van het herdenken dient een verbinding aan te gaan met onze persoonlijke leefwereld, zo formuleerde ik als tweede deelhypothese in de conclusie van hoofdstuk 3. Aan de hand van de plaats waar Anne Frank gedurende twee jaar, van 12 juni 1942 tot 1 augustus 1944, een dagboek bijhield van haar onderduikperiode in Amsterdam, werk ik deze stelling verder uit. Ik verhelder de ervarings- en receptiegeschiedenis van haar dagboek in dit verband vanuit het denken over het zogenoemde 'erfgoedtoerisme'.⁷

Erfgoedtoerisme kan in brede zin omschreven worden als 'het reizen om de plaatsen en activiteiten te ervaren die van oorsprong de verhalen en de mensen uit het verleden vertegenwoordigen'.⁸ De geschiedenis die ons wordt overgeleverd via mondelinge of schriftelijke bronnen komt pas echt tot leven wanneer we de plaatsen waarvan deze historische verhalen getuigen, kunnen betreden of bezichtigen.⁹ Historicus Rob van der Laarse, bekleder van de Westerbork Leerstoel Erfgoed van de Oorlog, spreekt in dit verband van 'narratieve contextualisering'. Binnen de hedendaagse herinneringscultuur is de verdichting van plaats en verhaal uitgegroeid tot een internationale trend.¹⁰ De huidige erfgoedgolf, zo benadrukt Van der Laarse, is echter meer dan een modeverschijnsel: het heeft een fundamentele verandering teweeggebracht in onze omgang met het verleden. 'Erfgoedsites zijn niet alleen

6 Uitspraak van Ita Amahorsejja, Programmamanager Digitale Strategie, weergegeven in het online Jaarverslag 2012 van de Anne Frank Stichting (<<http://www.annefrank.org/nl>>, geraadpleegd op 30.04.2014).

7 Het erfgoedtoerisme is een toespitsing van cultureel toerisme, zie G. Richards, 'What is Cultural Tourism', in E. den Hartigh (red.), *Erfgoed voor toerisme. Een visie van de gezamenlijke erfgoedkoepels op erfgoed en cultuurtourisme*, Amsterdam 2003, 29-45; Vgl. B. van Gorp, *Bezienswaardig? Historisch-geografisch erfgoed in toeristische beeldvorming*, Utrecht 2003.

8 'Erfgoedtoerisme': <<http://www.encyclo.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

9 Vgl. J. Craik, 'The Culture of Tourism', in C. Rojek; J. Urry (eds), *Touring Cultures. Transformations of Travel and Theory*, London 1997, 113-136, spec. 119.

10 R. van der Laarse, *De oorlog als beleving. Over de musealisering en inscenering van Holocaust-erfgoed*, Amsterdam 2011, 66. Van der Laarse verwijst in dit verband naar een artikel van erfgoeddeskundige Peter van Mensch, 'Tussen narratieve detaillering en authenticiteit. Dilemma's van een contextgeoriënteerde ethiek', in Rijksdienst voor de monumentenzorg, *Interieurs belicht. Jaarboek Rijksdienst voor de Monumentenzorg*, Zeist 2001, 46-55.

Met een postercampagne door heel Amsterdam is de lancering van de app 'Annes Amsterdam' op 1 mei 2012 een feit. © Anne Frank Stichting.



historische plekken waar iets heeft plaatsgevonden, maar plaatsen waar iets gebeurt – nú met ons en met de plek – op het moment dat we ze bezoeken’, zo stelt hij.¹¹

De Britse socioloog John Urry onderzoekt in zijn boek *The Tourist Gaze* wat mensen die toeristische erfgoedsites bezoeken, beweegt.¹² Volgens Urry ligt de sleutel van onze erfgoedbeleving in *the gaze*: de blik waarmee mensen naar plaatsen en objecten ‘staren’. Een toerist zoekt naar visuele ervaringen die afwijken van de vertrouwde tijd en ruimte. Toeristen begeven zich graag naar een wereld die contrasteert met het alledaagse leven en beleven plezier aan het waarnemen van (historische) illusies. Een van de manieren waarop het onderscheid tussen het alledaagse en het buitengewone behouden blijft, is wanneer men een plaats bezoekt die het leven van gewone mensen in ongewone omstandigheden representeert. Urry licht

¹¹ R. van der Laarse, *De oorlog als beleving*, 64-65; Vgl. R. van der Laarse, ‘Gazing at Places We Have Never Been. Landscape, Heritage and Identity’, in T. Bloemers e.a. (eds), *The Cultural Landscape and Heritage Paradox*, Amsterdam 2010, 321-327. Zie ook G. Ashworth, ‘Heritage and the Consumption of Places’, in R. van der Laarse (red.), *Bezeten van vroeger. Erfgoed identiteit en musealisering*, Amsterdam 2005, 193-206.

¹² J. Urry; J. Larsen, *The Tourist Gaze* 3.0, London 2011 (oorspr. uitg. 1990).

toe: 'Bezoekers vinden het met name interessant om de blik te laten rusten op het uitvoeren van huiselijke taken, en op die manier te zien hoe het dagelijkse leven verrassend genoeg niet zo ongewoon is'.¹³

De Amerikaanse socioloog Dean MacCannell brengt de erfgoedbeleving van toeristen in verband met een zogenoemde 'authenticiteitsbeleving'. In zijn klassiek geworden studie *The Tourist* beschrijft hij de moderne samenleving als vervreemdend en oppervlakkig.¹⁴ Het authentieke houdt daarom elders haar opwachting: in andere tijdperken, andere culturen en andere levensstijlen. De toerist wordt gedreven door het verlangen naar 'echtheid' en 'waarachtigheid'. Authenticiteit ligt echter niet zonder meer besloten in plaatsen van herinnering. Een erfgoedsite als het Anne Frank Huis laat zien dat het teweegbrengen van een authentieke ervaring afhankelijk is van het samenspel van een drietal betekenisdragers: de *toerist* die deze *plaats* bezoekt, in combinatie met hetgeen MacCannell een *marker* noemt. Een *marker* bevat informatie over de bezienswaardigheid, vertelt het verhaal achter de plaats, en geeft richting aan het blikveld van de toerist.¹⁵ Een marker is als het ware een vorm van geconstrueerde herkenning.

Het begrip *gazing* vooronderstelt volgens John Urry, die in dit verband naar de betekenisdragers in het werk van MacCannell verwijst, iets anders dan de meer populaire term *sightseeing*:

Gazing is niet slechts kijken, maar impliceert de cognitieve inspanning van het interpreteren, evalueren, vergelijkingen trekken en verbanden leggen tussen tekens en hun referenten en het fotografisch vastleggen van tekens. *Gazing* bestaat uit een set praktijken. Individuele vormen van *gazing* naar een bepaald schouwspel worden bepaald door culturele stijlen, beelden en teksten die circuleren in deze of gene plaats, evenals door persoonlijke ervaringen en herinneringen. Bovendien vergt *gazing* de culturele vaardigheden van het dag- en wegdromen.¹⁶

Ook Anne Frank zelf heeft het belang ervaren van het fantaseren over een bestemming die haar voor even uit de dagelijkse realiteit kon halen. Op 15 oktober 1943, het moment waarop zij meer dan een jaar opgesloten zit in het Achterhuis, schrijft zij een verhaal. 'Pension- of huurgasten', zo staat er als titel bij vermeld. Anne beschrijft de situatie waarin haar ouders de grote achterkamer in huis verhuren.¹⁷ Het onderschrift luidt: 'ongeveer naar de Merwedeplein waarheid naverteld' – de plaats die zij noodgedwongen had moeten verruilen voor het leven in het Achterhuis en waar zij op het moment van schrijven alleen in verbeelding kon verblijven. Terwijl ze zelf als gast gevangen zat in het Achterhuis verhaalt Anne over de gasten die in alle vrijheid hun intrek namen in de achterkamer van het huis dat zij zelf ontluch-

13 J. Urry; J. Larsen, *The Tourist Gaze* 3.0, 14-16.

14 D. MacCannell, *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, London 1999 (oorspr. uitg. 1976).

15 D. MacCannell, *The Tourist*, 41.

16 J. Urry; J. Larsen, *The Tourist Gaze* 3.0, 17. De these dat *gazing* een vorm van verbeelding is, ontleent Urry aan O. Löfgren, *On Holiday. A History of Vacationing*, Berkeley 1999. Vgl. D. MacCannell, *The Ethics of Sightseeing*, Berkeley/Los Angeles 2011.

17 A. Steenmeijer (red.), *Weerklank van Anne Frank*, Amsterdam 1970, 66-69.

ten moest. Anne ergert zich aan de huurders die inbreuk maken op haar leefwereld, maar kan daar ook niets aan doen. Na het uitzwaaien van de zoveelste huurder schrijft Anne in haar verhaal met enige ironie: 'Tezelfder tijd gingen wij verhuizen (*resp. naar het Achterhuis*) en waren (hopelijk voorgoed) van de huurders af'!

Wat stelt dit verhaal van Anne Frank scherp? Het in verbeelding of in werkelijkheid bezoeken van een plaats die gelegen is buiten de context waarin we dagelijks verkeren, krijgt bovenal betekenis door de veranderde blik waarmee we nadien de eigen leefwereld opnieuw binnentreden. Deze komt in een ander, niet zelden hoopvoller, perspectief te staan. Het idee dat de herinnering onze wereld verandert, heeft echter ook een problematische kant. De herinnering wordt gefunctionaliseerd als 'vakantie' van onze wereld: het ware leven is altijd elders.¹⁸ De vraag hoe het verhaal en de plaats die ons herinneren aan de geschiedenis van Anne Frank bijdragen aan deze paradoxale perspectiefwisseling vormt het uitgangspunt van dit hoofdstuk. Welke wereld neemt de hedendaagse toerist waar bij het lezen en betreden van haar erfgoed? Hoe verandert de wereld van Anne Frank de blik op de eigen leefwereld?

Dat de geschiedenis van Anne Frank een verbinding aan kan gaan met onze persoonlijke leefwereld laat zich in het licht van het denken over het erfgoedtoerisme nader verklaren. Wat de ervaring van Anne Frank verbindt met die van de hedendaagse toerist is in haar geval de noodzaak – en in ons geval de behoefte – om de oorlog op afstand te plaatsen. Het erfgoedtoerisme pretendeert het verleden nabij te halen, maar houdt het – onder meer via de toeristische blik – op afstand. In het geval van oorlog en ander trauma geldt dit des te meer, want wie het verleden echt dichtbij zou halen, wordt erdoor verpletterd. Hierin lijkt de moderne erfgoedtoerist op het oorlogsslachtoffer. Om nog enig geloof in mensheid en menselijkheid op te kunnen brengen, zo concludeert erfgoedsspecialist Jan Kolen in dit verband, wordt het oorlogsverleden niet alleen in de persoonlijke herinnering maar ook in de collectieve herinnering aan de Tweede Wereldoorlog, zij het om andere redenen, getransformeerd tot een 'vreemd land'.¹⁹ Een van de gevolgen is dat ons historisch landschap, evenals de sites die erin gelegen zijn en de objecten waaruit deze sites zijn opgebouwd, niet altijd direct spiegelen wat zij menen te zijn en willen uitdrukken. Wie het hedendaagse erfgoedlandschap in kaart wil brengen, moet op zoek naar betekenis.

Ogenschijnlijke stad

Beeldend kunstenaar Jan Rothuizen wandelt met een schetsboek door steden, wijken en pleinen over de hele wereld. Tijdens deze wandelingen noteert hij wat hij

¹⁸ Zie R. Welten, *Het ware leven is elders. Filosofie van het toerisme*, Zoetermeer 2013; R. Welten, *Onder vreemden. De ander in de reisliteratuur*, Zoetermeer 2014.

¹⁹ J. Kolen, 'Landschap en historisch bewustzijn', in J. Kolen; T. Lemaire (red.), *Landschap in meervoud. Perspectieven op het Nederlandse landschap in de 20ste/21ste eeuw*, Utrecht 1999, 277-300, spec. 289. Kolen verwijst in dit verband naar het werk van Holocaustonderzoeker Lawrence Langer, *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*, New Haven 1991.

ziet én wat een plaats bij hem oproept. In *De zachte atlas van Amsterdam* herontdekt Rothuizen zijn geboortestad.²⁰ Een filiaal van de Albert Heijn, de rosse buurt, een verloskamer en woonzorgcentrum, de negen (winkel)straatjes, een 24-uurs opvang voor verslaafden, een Hindoestaanse tempel, de kluis van De Nederlandsche Bank, een complex met volkstuintjes en ook: het Achterhuis van Anne Frank.

Op maandag 6 april 2009 om 8.05 uur betreedt Rothuizen de herinneringsplaats die het hart vormt van Annes Amsterdam: haar schuilplaats op de Prinsengracht 263, die sinds de jaren zestig is omgedoopt tot een museum met een verhaal.²¹ Met zijn getekende beschrijving stelt Rothuizen de vraag of het Achterhuis dat hij aantreft wel is wat het voorgeeft te zijn. Herinnert dit huis aan Anne Frank en haar familie die hier ondergedoken zaten tot zij verraden werden en werden weggevoerd om, samen met miljoenen anderen, in de speciaal daarvoor ingerichte kampen vernietigd te worden? Of staan hier andere dingen centraal die ons misschien het zicht hierop ontnemen?

Bij binnenkomst zijn de ruimten van het Anne Frank Huis leeg en stil – het Achterhuis is nog een klein uur voor zijn bezoekers gesloten. De observaties van Rothuizen krijgen op deze manier de ruimte en hij kan zijn associaties de vrije loop laten. Rothuizen registreert en noteert: het speciaal bedrukte en naar het origineel geduplicateerde behang; de doffe ingesleten plekken op de vloer van Annes kamer; de vette randen aan de draaibare boekenkast die de toegang vormt tot het Achterhuis; een opgepoetste koperen kraan. Wat heeft dit huis te zeggen? Rothuizen laat zien dat we niet zomaar over een taal beschikken die de werkelijkheid te midden waarvan wij leven tot spreken brengt.

De plattegrond van het Achterhuis krijgt een plaats in het hoofdstuk 'Ogenscheinlijke stad', dat locaties in beeld brengt die in reclamefolders en op ansichtkaarten van de hoofdstad te zien zijn: iconen van waar Amsterdam voor staat. De pijlen in de tekening van Rothuizen, waarmee hij de dingen aanwijst die hij zelf tijdens zijn bezoek als opmerkelijk ervaart, zijn pogingen de zeggingskracht van de objecten terug te vinden. Hij vindt betekenis in onverwachte hoeken, waaronder die van zijn herinnering. Zo noteert Rothuizen dat het geluid van de Westertoren hem doet denken aan zijn tijd in Amerika, waar hij Annes dagboek las: 'Zij beschrijft de klokken van de Westertoren. (die hoor ik nu!). Toen ik dit destijds las kreeg ik heimwee. (nu weer maar dan andersom)'.²²

Erfgoedsites ontlelen hun betekenis niet zozeer aan de historische objecten die zij verzamelen, bewaren en ontsluiten, zo stelt Rob van der Laarse parallel aan de observaties van Rothuizen, maar aan het verhaal dat deze collectie vertelt. Musea

20 J. Rothuizen, *De zachte atlas van Amsterdam*, Amsterdam 2009. In vervolg op dit project verscheen J. Rothuizen, *De zachte atlas van Nederland*, Amsterdam 2011. Op dit moment werkt Rothuizen aan *De Zachte Atlas van het World Wide Web*, waarin hij de invloed van het internet op de wereld om ons heen optekent.

21 In een culturele biografie van deze plaats voorziet de Anne Frank Stichting, *Anne Frank Huis. Een museum met een verhaal*, Amsterdam 1999 (herziene versie van het gelijknamige pocketboekje Anne Frank Stichting, *Anne Frank Huis. Een museum met een verhaal*, 's-Gravenhage 1992).

22 J. Rothuizen, *De zachte atlas van Amsterdam*, 38.

beperken zich daartoe dikwijls tot het tentoonstellen van een aantal sleutelstukken die de blik van de bezoeker sturen.²³ Op verzoek van Otto Frank, Annes vader, die na de oorlog als enige overlevende van de acht onderduikers op de Prinsengracht terugkeerde, zijn de kamers van het Achterhuis na de oorlog leeg gebleven. In opdracht van de nazi's werden de ruimtes van de onderduikers, die na verraad in de zomer van 1944 waren gearresteerd en weggevoerd naar doorgangskamp Westerbork, leeggehaald.²⁴ De leegte in het Achterhuis zou symbool blijven staan voor de leegte van de miljoenen mensen die zijn weggevoerd en niet zijn teruggekeerd.²⁵

Waar Rothuizen tijdens het betreden van de kale vertrekken in het Achterhuis tegenaan loopt, wordt door Rob van der Laarse scherp geformuleerd in de these dat iconisch erfgoed – plaatsen waarvan de betekenis ogenschijnlijk vastligt – per definitie betwist erfgoed is. De geësceneerde leegte in het Achterhuis is meerduidelijk en kan leiden tot misinterpretaties, onverwachte associaties en betekenisveranderingen.²⁶ Wie veronderstelt in het Achterhuis te zien hoe er door 8 mensen, 761 dagen, op minder dan 65 vierkante meter *geleefd* is, moet zijn verwachtingspatroon tijdens het bezoek bijstellen, zo ook Rothuizen. In het uur dat hij door het Achterhuis loopt, ziet hij niet hoe de onderduikers met grote inspanning probeerden hun leven in abnormale omstandigheden zo normaal mogelijk vorm te geven. Bezoekers worden geconfronteerd met een ruimte die niet alleen is ontdaan van de wanordelijke sporen die het concrete leven altijd achterlaat – een rondslingerend kledingstuk, een onafgewassen bordje, een haastig beschreven vel papier – maar ook van de mensen die deze plaats betekenis gaven en de aanleiding vormen tot hun bezoek. Tot het 'echte leven' van de Achterhuisbewoners heeft de toerist, die zich als een vreemdeling door hun voormalige leefruimten beweegt, geen toegang. Het Achterhuis onthult zijn eigen tekort aan de scherpe waarnemer.

'Hier loop je het verhaal uit', zo noteert Rothuizen bij de brug van metaal en staal, die de overgang vormt van het Achterhuis naar de tentoonstellingsruimte. Om 9.18 uur staat Rothuizen weer buiten. Als laatste registreert hij de rij bezoekers die tot om de hoek doorloopt. Mensen voorzien van 'korte broeken (brrr), fototoestellen, rugtassen en ontspanningsschoenen'.²⁷

Een gids

Het Achterhuis krijgt als erfgoedsite betekenis wanneer *toeristen* zich tijdens het bezoeken van deze *plaats* laten gidsen door het dagboek van Anne Frank. Ik verwijs in dit verband opnieuw naar de betekenis van een *marker*. Annes notities maken het

23 R. van der Laarse, *De oorlog als beleving*, 56.

24 Voor de achtergronden van het verraad van de familie Frank en haar medeonderduikers, zie D. Barnouw; G. van der Stroom, *Wie verraadde Anne Frank?*, Amsterdam 2003.

25 Vgl. Anne Frank Stichting, *Anne Frank Huis. Een museum met een verhaal* (Museumgids), Amsterdam 2012.

26 R. van der Laarse, *De oorlog als beleving*, 40-63, spec. 56.

27 J. Rothuizen, *De zachte atlas van Amsterdam*, 38.

mogelijk een verbinding tot stand te brengen met de ervaringswereld van de onderduikers. Met haar dagboek levert Anne Frank een bijdrage aan de opbouw van het collectieve geheugen van de stad en van haar schuilplaats.²⁸

In het voorjaar van 1944 luistert zij met haar familie en huisgenoten, na bijna twee jaar te hebben doorgebracht in het Achterhuis, naar de illegale radiozender Radio Oranje. Minister Gerrit Bolkestein voor Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen van de Nederlandse regering in ballingschap, doet een oproep aan de bevolking om ten behoeve van latere historici te beschrijven hoe er onder de bezetting geleefd is. Na de oorlog zouden deze documenten verzameld worden en openbaar gemaakt.²⁹ De redevoering van Bolkestein brengt Anne Frank op het idee haar dagboekmateriaal te bewerken voor een breder publiek: zij besluit haar notities te herlezen, beslist welke passages voor dit doel geschikt zijn, herschrijft andere tekstgedeelten en voegt nieuwe toe. Door het dagboek van Anne Frank kunnen bezoekers van het Achterhuis de tijd lezen, in de ruimte waarin zij haar notities optekende.³⁰

Wie over een dagboek spreekt, zo stelt historica Marijke van Faassen, spreekt over een 'egodocument'.³¹ De Amsterdamse historicus Jacques Presser (1899-1970), die als leraar op het Joods Lyceum les gaf, de Joodse school waar ook Anne Frank vanaf de zomer van 1941 naartoe ging op last van de Duitse bezetter, introduceerde deze term in de jaren vijftig. Een egodocument is de verzamelterm voor autobiografieën, memoires, dagboeken en persoonlijke brieven.³² Het dagboek van Anne Frank biedt in reflectie op tijden van culturele en politieke verandering inzage in wat haar als individu heeft bewogen en hoe zij de historische omstandigheden waarin zij verkeerde, heeft waargenomen. Als zodanig dragen egodocumenten bij aan een rijker beeld van de oorlog, aldus historica Eva Moraal.³³ Egodocumenten

28 Vgl. K. Van Langenhove, 'Verhalen schrijven de stad', in *Rekto Verso*, november/december 2012, beschikbaar via <<http://www.rektoverso.be>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

29 Voor achtergronden over de realisatie van een 'Nationale collectie oorlogsdagboeken' die bestaat uit de collecties van 20 instellingen zie <<http://www.geheugenvannederland.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

30 R. van der Laarse, *De oorlog als beleving*, 17. Van der Laarse verwijst in dit verband naar het werk van historicus K. Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Frankfurt am Main 2007. Ik verwijs in dit hoofdstuk naar de door Anne zelf herschreven versie van haar oorspronkelijke aantekeningen. De hierin voorkomende type- en spelfouten worden niet gecorrigeerd. Zie verder de verantwoording in de bijlage.

31 M. van Faassen, 'Het dagboek. Een bron als alle andere?', in *Theoretische geschiedenis* 18 (1991), 3-17, spec. 3.

32 J. Presser, 'Memoires als geschiedbron', in M. Brands e.a. (red.), *Uit het werk van dr. J. Presser*, Amsterdam 1969, 277-282, spec. 277. Zie ook R. Dekker, 'De erfenis van Jacques Presser. Waardering en gebruik van egodocumenten in de geschiedwetenschap', in *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift* 29 (2002) 1, 19-37.

33 E. Moraal, 'Ieder zijn eigen oorlog. Egodocumenten over de Tweede Wereldoorlog', in *Geschiedenis Magazine* 43 (2008) 3, 36-40, spec. 40. Hoewel de meeste historici erkennen dat egodocumenten een uniek tijdsbeeld kunnen geven, is men lange tijd terughoudend geweest in het toekennen van waarde aan deze bron voor historisch onderzoek. Tot een halve eeuw geleden konden egodocumenten in ons land nog slechts op een beperkte belangstelling rekenen. Pas na de dood van Jacques Presser kwam men tot een herwaardering van het egodocument. Met de intrede van de mentaliteitsgeschiedenis als nieuwe discipline en de toenemende aandacht voor de *micro-storia* werd de inzet van autobiografisch materiaal positief kritisch ontvangen. Zie o.a. A. Baggerman; R. Dekker, "De gevaarlijkste van alle bronnen". Egodocumenten.

bieden weerstand aan de abstrahering van het verleden. Is de Jodenvervolgung en -vernietiging bovenal ‘onvoorstelbaar’ en ‘onmenselijk’, de dagboeken van ooggetuigen brengen de gruwelijkheden dichtbij als deel van een wereld die, hoe pijnlijk ook, de onze is. ‘Allerlei details’, zo schrijft Presser, ‘niet zelden kleurig, pikant, boeiend, kunnen een dode stof verlevendigen, een voorstelling suggestiever maken; in het weergeven van historische processen kunnen wél aangebrachte concreta de abstracta op zinvolle wijze illustreren’.³⁴

Historici Arianne Baggerman en Rudolf Dekker, die het onderzoek naar egodocumenten in Nederland een nieuwe impuls hebben gegeven, verhelderen het egodocument als een reservoir aan impliciete en expliciete betekenis: ‘Wat een tekst verbergt is even belangrijk als wat deze onthult. Teksten worden niet meer als toelieferancier van feiten gebruikt, maar om opinies, mentaliteiten en het culturele klimaat te onderzoeken en de beleavingswereld van de auteur te reconstrueren’.³⁵ Zo kunnen ook de posters en plaatjes die Anne Frank op de muur van haar kamer plakte – een bonte verzameling filmsterren, historische figuren, kinderfoto’s, kunstwerken en royalty – onderzocht worden als een venster op haar wereld, haar dromen en haar volwassenwording in de schuilplaats.³⁶

De grootste aantrekkingskracht van het egodocument als historische bron, zo stellen Baggerman en Dekker scherp – en voor Annes plaatjesmuur geldt dat niet minder – is dat het ons in staat stelt met de ogen van een antropoloog te kijken naar een wereld die ons evenzeer vertrouwd is als vreemd:

Anders dan binnen de traditionele geschiedschrijving te doen gebruikelijk werken historici die zich baseren op egodocumenten niet altijd met een onderzoekshypothese vooraf, waarbij bronnen worden gezocht om een op basis van wat al bekend is geformuleerde stellingname te verifiëren of te falsificeren. De auteur (historicus, journalist, neerlandicus) laat zich daarentegen door een raadsel, een geheimzinnige kwestie of een onverklaarbare gebeurtenis, meentrekken in een vreemde wereld. Hij stelt zich niet op als een alwetende verteller, maar als een speurder, een jager, een zoeker. Door in te zoomen op een persoon in het verleden wordt lezers de mogelijkheid geboden zich in het verleden te verplaatsen, maar de wereld die zich aan hen ontvouwt, is en blijft een vreemde wereld.³⁷

Gaandeweg dit hoofdstuk treden we de wereld van Anne Frank binnen. Haar dagboek fungeert als gids. Hoe dichter we in tijdelijk en ruimtelijk perspectief bij

Nieuwe wegen en perspectieven’, in *Tijdschrift voor Sociale en Economische Geschiedenis* 1 (2004) 4, 3–22, spec. 10 e.v.

³⁴ J. Presser, ‘Memoires als geschiedbron’, 277–278.

³⁵ A. Baggerman; R. Dekker, “‘De gevaarlijkste van alle bronnen’”, 9. Baggerman en Dekker verwijzen in dit verband naar de definitie van Jacques Presser die egodocumenten eerder omschreef als teksten die zowel onthullen als verhullen. Zie J. Presser, ‘Clio kijkt door het sleutelgat’, in M. Brands e.a. (red.), *Uit het werk van dr. J. Presser*, 283–294, spec. 286. Vgl. C. Hämmerle, ‘Diaries’, in M. Dobson; B. Ziemann (eds), *Reading Primary Sources. The Interpretation of Texts from Nineteenth- and Twentieth-Century History*, London/New York 2009, 141–158.

³⁶ Anne Frank Stichting, ‘Een kamer vol dromen’, in Anne Frank Stichting, *Anne’s wereld*, Amsterdam 2010, 4–5.

³⁷ A. Baggerman; R. Dekker, “‘De gevaarlijkste van alle bronnen’”, 13.

Annes binnenwereld komen, hoe vreemder deze wereld wordt, hoewel – en dit is de diep ingeslepen paradox van de wijze waarop de herinnering aan haar levend gehouden wordt – het verhaal van Anne Frank bovenal van het concrete en alledaagse leven getuigt. De processen van in- en uitsluiting worden in haar getuigenisverhaal langzaam onthuld als een pijnlijke confrontatie met de onoverbrugbare afstand tussen de wereld binnen het Achterhuis en de wereld erbuiten, die de aanleiding vormt voor het leven dat de onderduikers leiden.

Buiten is het oorlog³⁸

Historica Marijke van Faassen maakt in haar onderzoek naar het dagboek als een historische bron een onderscheid tussen de zogenoemde interne – of intieme – en externe dagboeken. ‘In het eerste soort’, zo stelt zij, ‘gaat het vooral om eigen psychisch wel en wee. Externe dagboeken handelen over zaken in de “buitenwereld” die de schrijver bezighouden’.³⁹ In veel gevallen houden persoonlijke overdenkingen in een dagboek verband met wat zich in de bredere context afspeelt. Dat geldt ook voor het dagboek van Anne Frank. De Achterhuizers waren geheel afgesloten van de buitenwereld, hoewel ze er slechts van gescheiden waren door een draaibare boekenkast. Niettemin dringt de berichtgeving over de oorlog hun wereld binnen. ‘De mensen die van buiten komen brengen zeer veel onwaar nieuws mee; onze radio heeft echter tot nu toe nooit gelogen’, zo schrijft Anne Frank in haar dagboek op 27 maart 1944.

Kitty – de fictieve vriendin van Anne aan wie zij de brieven in haar dagboek richt – vertegenwoordigt de naoorlogse lezer. Volgens de Amerikaanse Holocaust-onderzoekster Rachel Brenner is Kitty een karakter buiten de werkelijkheid van het bezette Europa. Anne neemt de rol aan van gids en ziet Kitty als de bezoeker van het Achterhuis, voor wie ze zowel de wereld binnen als buiten haar schuilplaats toelicht.⁴⁰ De wereld buiten het Achterhuis in oorlogstijd is echter niet alleen voor Kitty maar ook voor Anne Frank in zekere zin ‘vreemd land’. Zij en de Achterhuizers leven midden in deze wereld, maar maken er geen deel van uit. Op een schijnbaar veilige afstand nemen zij een situatie waar waarin geweld en hongersnood aan de orde van de dag zijn. Niemand van de Achterhuizers weet hoelang hun schuilplaats nog bescherming zal bieden. Iedere dreiging van buitenaf die mogelijk een einde kan maken aan het leven als onderduikers boezemt hen angst in: juist omdat de Achterhuisbewoners zich geen illusie maken over waar de vervolging die hen deed onderduiken op uitliep.

³⁸ Titel ontleend aan het kinderboek over het leven van Anne Frank van Janny van der Molen (in samenwerking met de Anne Frank Stichting), *Buiten is het oorlog. Anne Frank en haar wereld*, Amsterdam 2013.

³⁹ M. van Faassen, ‘Het dagboek’, 5. Van Faassen verwijst in dit verband o.a. naar J. Presser, ‘Clio kijkt door het sleutelgat’, 288.

⁴⁰ R. Feldhay Brenner, ‘Writing Herself against History. Anne Frank’s Self-Portrait as a Young Artist’, in *Modern Judaism* 16 (1996) 2, 105–135, spec. 122. Zie ook B. Chiarello, ‘The Utopian Space of a Nightmare. The Diary of Anne Frank’, in *Utopian Studies* 5 (1994) 1, 128–140, spec. 136–137.

Op 9 oktober 1942, al na een paar maanden schuilen, schrijft Anne over wat hen zelf zou kunnen overkomen als zij ontdekt zouden worden:

Onze vele Joodse kennissen worden bij groepjes opgepakt. De Gestapo gaat met deze mensen allerminst zachtzinnig om, ze worden gewoon in veewagens naar Westerbork, het grote jodenkamp in Drente gebracht. Westerbork moet vreselijk zijn, er is voor die duizenden mensen 1 wastafel, 1 w.c. en de slaappleaatsen zijn alle door elkaar gegoooid. Mannen, vrouwen en kinderen slapen samen. Men hoort daardoor van verregaande zedeloosheid; vele vrouwen en meisjes die er wat langer verblijf houden zijn in verwachting.

Vluchten is haast onmogelijk, de mensen uit het kamp zijn allen gebrandmerkt door hun afgeschoren hoofden en velen ook door hun Joodse uiterlijk. Als 't in Holland al zo erg is hoe zullen ze dan in de verre en barbaarse streken leven, waar ze heengezonden worden? Wij nemen aan dat de meesten vermoord worden. De Engelse radio spreekt van vergassing; misschien is dat wel de vlugste sterfmethode.

Ik ben helemaal van streek (...).

Niet alleen het lot van de Joden is wat Annes gemoed bezig houdt. Zij herinnert de toekomstige lezer van haar dagboek ook aan het moment waarop de bewoners van het Achterhuis vernemen dat de Engelsen IJmuiden bombarderen, 'hoe dan de huizen trillen als een grassprietje in de wind', en vertelt over de vele epidemieën die er heersen. 'Van al deze dingen weet jij niets af', zo uit Anne haar afschuw over de omvang van het kwaad dat zich voltrekt in de wereld buiten het Achterhuis, 'en ik zou de hele dag aan het schrijven moeten blijven als ik alles tot in de finesses na zou moeten vertellen'. Deze zinnen zijn het begin van een lange brief aan Kitty, gedateerd op 29 maart 1944 – een dag na de radio oproep van Bolkestein. Anne Frank geeft hierin een gedetailleerde beschrijving van de wantoestanden waar haar stad- en landgenoten in verzeild geraakt zijn:

De mensen staan in de rij voor groente en alle mogelijke andere dingen, de dokters kunnen niet bij de zieken komen omdat om de haverklap hun voertuig wordt gestolen, inbraaken en diefstallen zijn er plenty, zo zelfs dat je je af gaat vragen of de Nederlanders wat bezielde dat ze opeens zo stelerig geworden zijn. Kleine kinderen van 8 en 11 jaar slaan de ruiten van woningen in en stelen wat los en vast zit. Niemand durft voor vijf minuten zijn woning te verlaten, want als je weg bent is je boel ook weg. Iedere (Elke) dag staan er advertentie's met beloningen voor het terugbezorgen van gestolen schrijfmachine's, perzische kleden, electrische klokken, stoffen enz. in de krant. Electrische straatklokken worden afgemonteerd, de telefoons in de cellen tot op de laatste draad uit elkaar gehaald.

De stemming onder de bevolking kan niet goed zijn, iedereen heeft honger, met het weekrantsoen kun je nog geen twee dagen uit komen, behalve dan het koffiesurrogaat. De invasie laat lang op zich wachten, de mannen moeten naar Duitsland, de kinderen worden ziek of zijn ondervoed, alles heeft slechte kleren en slechte schoenen.

Een zool kost clandestien f7.50 daarbij nemen de meeste schoenmakers geen klanten aan of je moet 4 maanden op de schoenen wachten, die dikwijls intussen verdwenen zijn.

Een ding is hierbij goed, dat namelijk de sabotage tegen de overheid steeds erger wordt, naarmate het voedsel slechter en de maatregelen tegen het volk strenger worden. De dis-

tributie-dienst, de politie, de ambtenaren, alles doet òf mee om de medeburgers te helpen òf verklikt ze en laat ze daardoor in de gevangenis zetten. Gelukkig staat maar een klein percentage van nederlandse burgers aan de verkeerde kant.

Anne Frank beschrijft in haar dagboek wat de oorlog voor effect heeft op het gedrag van mensen en op hun onderlinge relaties. Niet alleen neemt Anne een kenterende beschaving waar in de buitenwereld waarvan zij en de andere Achterhuizers verstoken blijven. Ook het leven binnen de muren van het Achterhuis komt door de voortdurende en toenemende dreiging onder druk te staan.

Met name de politiek – de berichtgeving over invasie, luchtbombardementen en speeches via de radio – vormt in het Achterhuis aanleiding voor verhitte discussies. ‘Een heel groot hoofdstuk in onze schuilgeschiedenis op papier, moet eigenlijk de politiek innemen, maar daar dit onderwerp mij persoonlijk niet zo erg bezig houdt heb ik het veel te veel links laten liggen’, zo noteert Anne Frank in haar dagboek, waarna zij zich direct herstelt: ‘Daarom zal ik vandaag maar eens een hele brief aan de politiek wijden’ (27 maart 1944). In deze brief aan Kitty stelt Anne onomwonden vast:

Dat er zeer veel verschillende opvattingen omtrent dit vraagstuk bestaan is vanzelfsprekend, dat er in benarde oorlogstijden ook veel over gesproken wordt is nog logischer, maar ... dat er zoveel ruzie om gemaakt wordt is eenvoudig dom! Laat ze wedden, lachen, schelden, mopperen, laat ze alles doen als ze maar in hun eigen vet bakken, maar laat ze geen ruzie maken, want dat heeft meestal minder goede gevolgen.

Zowel de optimisten als pessimisten in het Achterhuis, zo omschrijft Anne haar huisgenoten in haar brief aan Kitty – met de toevoeging: ‘en vooral de realisten niet te vergeten’ – geven met onvermoeibare energie hun mening over politieke zaken en denken bovendien gelijk te hebben. De bewoners prikkelen elkaar tot ruzie en onenigheid, zo signaleert Anne en met de nodige zelfspot tekent zij haar eigen aandeel in de conflicten binnenshuis op: ‘Ik heb iets uitgevonden en de werking daarvan is denderend, het is net of je iemand met spelden prikt en hem daardoor op laat springen. Precies zo werkt mijn middel, begin over de politiek, één vraag, één woord, één zin en dadelijk zit de hele familie er midden in!’

Waar Anne Frank weliswaar op gezette tijden verslag doet van gebeurtenissen in de buitenwereld, zijn deze in haar beschrijving ondergeschikt aan de impact die de berichtgeving over de oorlog heeft op het leven en denken van de Achterhuisbewoners zelf. Op 13 januari 1943 noteert Anne in haar dagboek:

En wij, wij hebben het goed, ja beter dan miljoenen anderen, we zitten nog veilig en rustig en eten zogenaamd ons geld op. We zijn zo egoïst dat we over ‘na de oorlog’ spreken, over nieuwe kleren en schoenen ons verheugen, terwijl we eigenlijk iedere cent moesten sparen om na de oorlog die andere mensen te helpen, te redden wat er nog te redden valt. (...) Ik zou je wel urenlang over de ellende die de oorlog meebrengt kunnen vertellen, maar dat maakt me zelfs enkel nog mismoediger. Er blijft ons niets anders over, dan zo rustig als ’t maar kan het einde van deze misère af te wachten. Zowel de Joden als de Christenen, als de hele aardbol wachten en veel wachten op hun dood.

Niet de passages die tot haar externe dagboek gerekend kunnen worden, is wat Annes nalatenschap zo bijzonder maakt. Het interne dagboek, waarin Anne Frank onverbloemd inzicht geeft in de gedachten en gevoelens van haarzelf en haar medebewoners, maakt de impact die ‘de oorlog buiten’ heeft op de binnenwereld van de onderduikers, voorstelbaar en daarmee menselijk.

Dankzij de aantekeningen die Anne Frank maakte, zijn de mensen die in haar dagboek voorkomen, bewaard gebleven als meer dan namen en nummers. Zij worden gekend in hun individualiteit en eigenheid, in hun onmogelijke pogingen om een leven te leiden op de plaats waar de angst voor de dood heer en meester is. Anne getuigde van hun woorden en gebaren, hun angsten en berusting, hun simpele alledaagse menselijkheid en de intrinsieke waardigheid hiervan. Op hun kleinschalige manier probeerden zij goed te zijn – goed voor hun familie, goed voor hun medeonderduikers, goed voor zichzelf. Niet alleen de geschiedenis van hun deportatie naar het kamp, die een einde zou maken aan hun levensgeschiedenis was van belang, zo spreekt uit het dagboek van Anne Frank, maar hun waarachtige geschiedenis.

Dat de waarachtige geschiedenis van Anne Frank, dat haar interne dagboek, een eenzijdig of vertekend beeld kan geven, wordt duidelijk in confrontatie met (de herinnering aan) het moment dat het einde van haar levensgeschiedenis inluidde.

Excursie naar het kamp

Op 4 augustus 1944 deed de Grüne Polizei een inval in het onderduikadres waar Anne Frank met haar ouders en haar zus Margot, het echtpaar Auguste en Hermann van Pels met hun zoon Peter, en Fritz Pfeffer schuilden. Anne moet haar dagboek achterlaten en haar aantekeningen houden abrupt op. Hierdoor is het niet haar dagboek zelf, maar de wetenschap van haar dood in Bergen-Belsen, acht maanden nadat ze naar Westerbork werd weggevoerd en iets meer dan twee weken voordat het kamp door de Britse troepen zou worden bevrijd, die ons met de catastrofale afloop van haar leven confronteert. Dit maakt de Joodse cineast Willy Lindwer schrijnend duidelijk in zijn documentaire *Anne Frank. De laatste zeven maanden* die werd uitgebracht in 1988, waaruit ook een boek voortkwam.⁴¹ Lindwer's film gaat verder waar Annes dagboek eindigt. Hij laat meerdere vrouwen aan het woord, die de laatste levensfase van Anne in gevangenschap meemaakten, tot en met het overlijden van Anne en haar zus Margot – liefkozend ‘de meisjes’ genoemd – aan tyfus.

Dat de laatste episode van Annes levensgeschiedenis pas zo laat werd gereconstrueerd, zegt iets over het beeld van haar en haar getuigenis.⁴² Doordat het verschrikkelijke einde van haar leven in Annes dagboek geen plaats heeft, blijft dit voor

⁴¹ W. Lindwer, *Anne Frank. De laatste zeven maanden*, Dutch Filmworks 2005; W. Lindwer, *De laatste zeven maanden van Anne Frank. Het ongeschreven laatste hoofdstuk van het Dagboek*, Hilversum 2008.

⁴² NIOD onderzoeker David Barnouw beschrijft in zijn werk *Het fenomeen Anne Frank* (Amsterdam 2012) hoe men haar als vehikel voor eigen denkbeelden is gaan gebruiken.

de lezers ervan buiten beeld. Het hangt er als een schaduw overheen, het tekent het leven zoals het beschreven wordt, maar op de achtergrond. Zo wordt het dagboek een – met een term die de schrijfster Jessica Durlacher gebruikt in het voorwoord op de uitgave van Annes *Mooie-zinnenboek* – ‘schoon’ boek: een tekst waarin bloed en moord ontbreken en de dood en de ondergang alleen zichtbaar worden als een bedreiging van buitenaf.⁴³ Ondanks de catastrofale geschiedenis bleven Annes moed, humor en hoop intact. De combinatie met Annes veelvuldig geciteerde notitie van 15 juli 1944 dat zij ondanks alles nog steeds in de innerlijke goedheid van de mens gelooft, maakt dat haar dagboek kan verschijnen als een getuigenis waarin positieve krachten de duisternis verlichten en de dood overwinnen.

Dit is geen toeval. Het was wat Otto Frank wilde: dat wij niet allereerst de dood van Anne Frank zouden gedenken, maar bovenal haar leven. Dat de stem waarmee zij probeerde haar bijdrage te leveren aan het leven en de visie daarop, dat de vitaliteit en de hoop waarvan hij zelf bij het lezen van het dagboek zozeer onder de indruk was, zoveel mogelijk opnieuw tot spreken komt en blijft spreken. Maar wordt met dit beeld van Anne Frank niet iets overgeslagen? Gaat het niet te veel voorbij aan de schuld en de schaamte, aan ons noodzakelijke ongemak bij het spreken over Anne Frank of wie dan ook die haar of zijn leven in de Shoah verloor? Heeft het ongemak dat ons overvalt bij het aanschouwen van al die rijen toeristen die zich verzamelen voor het Anne Frank Huis in Amsterdam, wachtend tot ze naar binnen kunnen, heeft het ongemak met de herinnering aan wat zich in zijn volle verschrikking niet laat denken of herdenken, niet ook iets te zeggen, en zelfs iets fundamenteels?

Ja, zo stelt Arnon Grunberg scherp. Na in Leiden gastschrijver te zijn geweest en er college te hebben gegeven over kampliteratuur, houdt Grunberg op 16 oktober 2008 daar de Albert Verwey-lezing onder de titel ‘Oorlog en waarheid’, een jaar later opgenomen in de bundel met de betekenisvolle titel *Het verraad van de tekst*.⁴⁴ De lezing van Grunberg gaat over de waarheid van de oorlog, en dan met name van de kampen en de noodzaak om die accuraat weer te geven. Maar de lezing gaat ook over de oorlog om de waarheid die volgens Grunberg de essentie is van lezen en schrijven. Grunberg komt uit bij de schaamte. Ware literatuur wordt geboren in en produceert schaamte, zo meent hij. De schrijver en de lezer moeten zich door de tekst betrappt voelen, zich op een manier te kijk gezet voelen waarop zij niet te kijk gezet zouden willen worden. Grunberg zegt over zijn colleges:

Ik deed mijn best om te voorkomen dat die bijeenkomsten zouden gaan lijken op excursies naar het kamp, waarbij ik dan als excursieleider zou optreden en af en toe moest roepen: ‘Als u naar rechts kijkt, ziet u waar de lijken werden verbrand.’ Van mij mochten die colleges nog wel mislukken, zolang ze maar niet zouden uitlopen in een onderneming als: ‘Arnon Grunberg, voor al uw excursies naar de hel. U wordt thuisgebracht’.⁴⁵

43 J. Durlacher, ‘Woord vooraf’, in A. Frank, *Mooie-zinnenboek*, Amsterdam 2004, 5-9.

44 A. Grunberg, “‘Oorlog en waarheid’”. Albert Verwey-lezing 16 oktober 2008’, in A. Grunberg e.a., *Het verraad van de tekst*, Amsterdam 2009, 21-49.

45 A. Grunberg, “‘Oorlog en waarheid’”, 40.

Fascinatie met het kwaad kan inderdaad de ultieme list van de psyche zijn om het niet werkelijk als realiteit toe te laten. Zoals concentratie op het goede, op wat door het kwaad niet werd aangetast, dat ook kan zijn.

Door het kamp, zijn gebouwen en zijn mensen voor ogen te krijgen als een schouwspel verdwijnt het bedreigende inzicht dat je aangesproken wordt door en opgenomen bent in wat hier gebeurd is. Jezelf tot toeschouwer maken, betekent domesticatie. Maar dat is, zegt Grunberg Sem Dresden (1914-2002) – de nestor van de analyse van kampliteratuur in Nederland – na, onvermijdelijk wat er gebeurt als je kampliteratuur leest: je wordt toeschouwer, je houdt wat er gebeurt op een afstand.⁴⁶ Maar het is evenzeer domesticatie om voortdurend alleen te benadrukken dat de Shoah onvoorstelbaar is, met niets te vergelijken en door niets te verbeelden. Aan de logica van de domesticatie valt daarom niet te ontsnappen, tenzij, zo suggereert Grunberg, door de schaamte voor deze logica waar we onherroepelijk in zitten⁴⁷ – zoals bij het lezen over situaties waarin letterlijk miljoenen crepeerden, zonder het boek walgend weg te willen leggen en verpletterd in je stoel achter te blijven.

Parodie op een hotelfolder

Anne Frank doorbreekt op essentiële momenten de barrière die ons de situatie van ons af doet houden. Zij blijkt met dezelfde aporieën te worstelen als haar latere lezers. Hoe zowel het gewone als het bijzondere van de situatie voor ogen te houden? Hoe niet verpletterd te raken door de hopeloosheid van de verbanning uit het gewone leven die onderduiken betekent, en tegelijkertijd niet te vergeten dat de gevoelde pijn en het gevoelde verzet reacties zijn op een abnormale en tenhemelschreiende situatie. Als de lezers het gevoel hebben zich niet goed te kunnen voorstellen wat het is om ondergedoken te zitten, vinden zij Anne aan hun zijde. Ook zij weet niet goed hoe haar situatie nu eigenlijk te begrijpen valt.

Anne citeert op 17 november 1942 een humoristisch bedoelde ‘prospectus en leiddraad van het Achterhuis’, als parodie op een hotelfolder opgesteld door Hermann van Pels, met daarin ook de verschillende ‘huisregels’. Het document is een poging zich de bizarre aspecten van het leven op een onderduikadres toe te eigenen en tegelijkertijd de druk die betekent altijd voorzichtig te moeten zijn en de meest gewone dingen niet te kunnen doen, enigszins draaglijk te maken.

Prospectus en leiddraad van het Achterhuis. Speciale instelling voor het tijdelijk verblijf van Joden en dergelijke.

Gedurende het gehele jaar geopend. Mooie, rustige, bosrijke omgeving in het hartje van Amsterdam. Geen privé-buren. Te bereiken met de tramlijnen 13 en 17 verder ook met auto of fiets. In bepaalde gevallen waar de Duitse autoriteiten het gebruik van deze vervoermiddelen niet toestaan ook lopende.

⁴⁶ Vgl. S. Dresden, *Vervolging, vernietiging, literatuur*, Amsterdam 1991.

⁴⁷ A. Grunberg, “Oorlog en waarheid”, 33, 41.

Afstand van de Munt: 5 minuten. Afstand van Zuid: 45 minuten. Gemeubileerde en ongemeubileerde flats en kamers voortdurend beschikbaar met of zonder pension. Woonprijs gratis. Dieetkeuken, vetvrij.

Stromend water in badkamer (helaas geen bad) en aan diverse binnen- en buitenmuren. Heerlijke stookplaatsen. Ruime opslagplaatsen voor goederen van welke aard ook. 2 grote moderne brandkasten. Eigen radio-centrale.

met directe verbinding van London, New York, Tel Aviv en vele andere stations.

Dit toestel staat vanaf 6 uur 's avonds allen inwonenden ter beschikking, waarbij géén verboden zenders bestaan met dien verstande dat alleen bij uitzondering naar Duitse stations mag worden geluisterd b.v. klassieke muziek e.d. De radio-berichten dienst werkt doorlopend in 3 ploegen. 's Ochtends om 7 uur, 8 uur, 's middags om 1 uur, 's avonds om 6 uur. Rusturen: 10 uur 's avonds - 7½ uur 's morgens. Zondags 10¼ uur. In verband met omstandigheden worden er ook rusturen overdag gehouden, volgens aanwijzingen van de directie. Rusturen moeten stipt gehouden worden, in verband met de algemene veiligheid!!!! Vrijtijd: vervalt voor zover buitenshuis tot nader order.

Gebruik van taal: Vereist is te allen tijde zacht te spreken, toegestaan zijn alle cultuurtalen, dus geen Duits. Lectuur en ontspanning: Er mogen geen Duitse boeken gelezen worden, uitgezonderd wetenschappelijke en klassieke, alles overige is vrij. Gymnastiek-oefeningen: dagelijks Zang: uitsluitend zacht en na 6 uur 's avonds.

film: na overeenkomst.

Lessen: In stenographie elke week 1 schriftelijke les. In Engels, Frans, Wiskunde, en Geschiedenis ten allen tijde.

Betaling in wederlessen, b.v. Nederlands.

Het is ten strengste verboden Duitse berichten af te luisteren (onverschillig van waar deze worden uitgezonden) en te verspreiden.

Speciale afdeling voor kleine huisdieren, met goede verzorging (uitgezonderd ongedierte, waarvoor speciale vergunning verstrekt moet worden.....

— Prijs, wordt in overleg vastgesteld.

— Het gebruik van maaltijden: ontbijt op alle dagen, met uitzondering van zon- en feestdagen 's morgens om 9 uur, zon- en feestdagen ca. 11½ uur.

— Diner: gedeeltelijk uitgebreid.

's middags 1¼-1¾ uur.

— Avondeten, koud en/of warm in verband met de berichtendienst geen vaste tijd.

— Verbeteren:

De huisgenoten verzoeken vriendelijk om als iemand een fout maakt in het spreken of uitspreken van de Nederlandse taal, verbeterd te worden; het zal alle huisgenoten zeker ten goede komen.

Verplichtingen tegenover de ravitailleringcolonie:

Altijd bereid te zijn om met kantoorwerk te helpen.

Baden: Des Zondags vanaf 9 uur staat het teil voor alle huisgenoten beschikbaar

Men kan baden in W.C., keuken, privé-kantoor, voorkantoor, al naar wens.

Sterke dranken alleen tegen doktersattest. Einde.

‘Ik geloof dat ik me in dit huis nooit thuis zal voelen, maar daarmee wil ik helemaal niet zeggen dat ik het hier naar vindt, ik voel me veeleer als in een heel eigenaardig pension, waar ik met vakantie ben’, noteert Anne enkele maanden eerder, op 11 juli 1942. Ze vervolgt:

Nogal een gekke opvatting van schuilen, maar het is nu eenmaal niet anders. Het Achterhuis is als schuilplaats ideaal, hoewel vochtig en scheefgetrokken, zal men in heel Amsterdam, ja in heel Holland misschien voor schuilen niet meer zo iets geriefelijks ingericht hebben.

Maar dat weten is iets anders dan er thuis zijn. Het gemis van het gewone, het volle en echte leven in directe verwevenheid met de levens van anderen, doet zich steeds voelen.

Het beeld van de vakantie suggereert dat Anne vindt dat het Achterhuis relatief comfortabel is. Niet de dagelijkse confrontatie met wat men als Jood niet meer kan of mag, niet de dagelijkse strijd om de eerste levensbehoeften of tegen de aantastingen van de eigen waardigheid is wat op de voorgrond staat. Ze horen er in het Achterhuis alleen over, ze maken er geen deel van uit. Anne voelt zich geïsoleerd en worstelt tegelijkertijd met een schuldgevoel ten aanzien van andere Joden. Op 12 december 1942 schrijft zij: ‘(...) gisteren heb ik, als of het een wereldwonder was, 2 Joden door het gordijn te zien, dat was zo een raar gevoel, net of ik die mensen ver-raden heb en nu hun ongeluk zit te beloeren’.

De Achterhuis-onderduikregels drijven de spot met de absurditeit van de situatie waarin de bewoners verkeerden: een leven van vrijheid in gevangenschap. Deze tegenstrijdigheid trekt diepe sporen in het leven van de onderduikers. Na een kleine twee jaar onderduikervaring beschrijft Anne op 26 mei 1944 deze voortdurende tweestrijd als volgt:

Ik voel me zo ellendig als in maanden niet, (...). Aan de ene kant v. Hoeven, de Jodenkwes-tie die in het hele huis uitvoerig besproken is, de uitblijvende invasie, het slechte eten, de spanning, de miserabele stemming, de teleurstelling om Peter en aan de andere kant, Beps verloving, Pinksterreceptie, bloemen, Kuglers verjaardag, taarten en verhalen van cabarets, films en concerten. Dat verschil, dat grote verschil dat is er altijd, de ene dag lachen we om het koddige van de schuilsituatie, maar de andere dag en nog veel meer dagen zijn we bang, staan angst, spanning en wanhoop op ons gezicht te lezen.⁴⁸

Hoewel de onderduikers binnen de muren van hun schuilplaats hun ‘voorschuilse leven’ zo normaal mogelijk willen continueren en er een strakke dagelijkse routine op nahouden – ze vullen van het begin af aan hun dagen met strak geplande huis-

⁴⁸ Van Hoeve, door Anne Frank in haar dagboek abusievelijk gespeld als ‘Van Hoeven’, is de groenteman die de onderduikers lange tijd van aardappels voorziet. Hij geeft deze af bij Miep Gies op kantoor. Dat gaat lange tijd goed totdat ontdekt wordt dat Van Hoeve zelf ook onderduikers in huis heeft en op 25 mei 1944 door de nazi’s gearresteerd en op transport gesteld wordt. Van Hoeve overleeft concentratiekamp Neuengamme in Noord-Duitsland en keert na de bevrijding terug naar Amsterdam. Zie de visuele tijdlijn die verhaalt over het Amsterdam van Anne Frank (‘De groenteman opgepakt’): <<http://www.annefrank.org/nl/subsites/amsterdam>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

houdelijke en intellectuele activiteiten – is het schuilen tegelijkertijd een beproeving. De voortdurende staat van dreiging en onwetendheid roept zowel het verlangen op naar als de vrees voor het moment dat er aan de onderduiksituatie een einde zou komen. Op 2 mei 1943 constateert Anne nog dat ‘de Achterhuizers’ het in vergelijking tot de Joden die niet ondergedoken zijn ‘als in een paradijs hebben’. Een jaar later sluit zij de hierboven geciteerde notitie van 26 mei 1944 over de voortdurende tweestrijd als volgt af:

Ik vraag me steeds weer af of het niet beter voor ons allemaal was geweest als we niet waren gaan schuilen, als we nu dood waren en deze ellende niet mee maakten en vooral al de anderen spaarden. Maar ook daar huiveren we allen voor terug, we houden nog van het leven, we zijn de stem van de natuur nog niet vergeten, we hopen nog, hopen op alles.

Laat er nu gauw wat gebeuren, desnoods schieten, dat kan ons niet meer vermorzelen dan deze onrust, laat het einde komen, al is het hard, dat weten we tenminste of we uiteindelijk zullen overwinnen of ten onder gaan.

Anne Frank en de andere Achterhuisbewoners wachten tot het leven weer begint of definitief ophoudt. En tegelijkertijd wordt er op de plaats die alleen veilig is omdat hij in de openbare wereld niet bestaat, door hen wel degelijk geleefd. Er is angst en vreugde, liefde en wanhoop, harmonie en conflict. Het leven gaat door terwijl het is gestopt en het is onmogelijk te weten hoe je dat moet begrijpen, te weten hoe je je daar moet gedragen. Laat staan hoe dit leven te beschrijven valt. ‘Het moet ongeveer 10 jaar na de oorlog al grappig aandoen als wij vertellen hoe we als Joden, hier geleefd, gegeten en gesproken hebben’, schrijft Anne Frank een dag nadat zij de oproep van minister Bolkestein hoort op radio Oranje, ‘Al vertel ik je veel van ons toch weet je nog maar een heel klein beetje van ons leven af’ (29 maart 1944).

Het leven van Anne Frank in het Achterhuis was een onmogelijk, maar echt leven: daarvan getuigt zij in haar dagboek. Het in herinnering bewaren van deze tegenstrijdige boodschap blijkt een risicovolle onderneming. Wie de onmogelijkheid te veel naar voren haalt, vergeet degenen die dit leven niettemin leefden en vergeet vooral Anne, die het in beeld bracht op een manier die voor miljoenen mensen onvergetelijk is gebleken. Wie te veel gefascineerd is door het echte leven dat Anne in haar dagboek beschrijft, de vitaliteit en de diepzinnigheid ervan, en zich erdoor laat meeslepen, die vergeet hoe onmogelijk het was, hoezeer gefnuikt. De conclusie die hieruit voortvloeit, is dat we waarschijnlijk niet anders kunnen dan het dagboek verkeerd lezen. Met Anne Frank delen we het inzicht dat haar onmogelijke leven niet te begrijpen valt. Het gedenken van Anne doet haar nalatenschap het meeste recht wanneer het bij ons schaamte oproept voor de neiging met haar onmogelijke en volstrekt unieke leven op de loop te gaan. In de paragraaf die volgt werk ik deze gedachte verder uit. Wat als Anne Frank was blijven leven?

Op doorreis

‘Ik wil nog voortleven ook na mijn dood!’, schrijft Anne Frank op 5 april 1944 in haar dagboek. ‘(...) Maar en dat is de grote vraag zal ik ooit nog iets groots kunnen schrijven, zal ik ooit nog eens journaliste en schrijfster worden?’ De Joods-Amerikaanse schrijver Shalom Auslander brengt de diepe wens van Anne Frank, haar leven na de oorlog volledig toe te wijden aan het schrijverschap, tot vervulling in zijn roman *Anne Frank leeft en woont op zolder*.⁴⁹ Wie vermoedt dat Anne Frank in zijn verhaal voortleeft als een inmiddels volwassen geworden icoon van kinderlijke onschuld, heeft het mis.⁵⁰ Anne Frank wordt in het boek van Auslander voorgesteld als een broodmagere, stinkende en ongemanierde oude vrouw. ‘Zes miljoen heeft hij er vermoord (...) en uitgerekend deze niet’ (115).

Wanneer Salomon Kugel, de hoofdpersoon in het boek van Auslander, de bovenste verdieping van zijn huis betreedt met de verwachting daar een stel muizen aan te treffen, stuit hij op een oude vrouw (31 e.v.). Het blijkt Anne Frank te zijn, achter een schrijfmachine. Sinds de bevrijding leeft zij ondergedoken op andermans zolders en werkt zij aan een nieuw boek. Haar dagboek werd na de oorlog een wereldwijd succes maar bij terugkeer naar Amsterdam is er voor Anne Frank zelf geen plaats. De auteur van de bestseller *Het Achterhuis* zou gestorven zijn in Bergen-Belsen; de vele meisjes die beweerden Anne Frank te zijn en het kamp te hebben overleefd, waren enkel uit op een winstdeling van het nagelaten dagboek, zo meende men (65). ‘Het is veel makkelijker om te overleven in deze wereld (...) als iedereen denkt dat je dood bent’, zo licht Anne Frank het besluit toe om haar leven na de oorlog voort te zetten op schuiladressen (63).

‘Om een roman te schrijven over Anne Frank, die zonder iemands medeweten gewoon nog leeft’, zo schrijft een recensent in reactie op het gedachte-experiment van Auslander, ‘moet je lef hebben. En in het bezit zijn van een gouden pen en een verdomd goed gevoel voor satire. En dat alles heeft Shalom Auslander gelukkig. (...) Een gedurfde roman, die diep ontroert, provoceert en je hardop laat lachen’. Een

49 S. Auslander, *Anne Frank leeft en woont op zolder*, Amsterdam 2012 (oorspr. uitg. *Hope. A Tragedy*, New York 2012). Verwijzingen naar dit boek worden hierna aangeduid met paginanummers tussen haakjes in de tekst. Overigens treedt Shalom Auslander in het voetspoor van de Joods-Amerikaanse schrijver Philip Roth die deze vraag – wat als Anne Frank was blijven leven? – uitwerkte in zijn roman *The Ghost Writer* (New York 1979).

50 Op 3 april 1946 verschijnt in de voormalige verzetskrant *Het Parool* een artikel van de historicus Jan Romein die Annes dagboek via zijn vrouw Annie Romein-Verschoor in handen had gekregen. Hij ziet er vooral de getuigenis van de slachtoffers van de Shoah in. Annes notities getuigen van schuldeloos en weerloos slachtofferschap – ‘Kinderstem’, is de kop boven zijn artikel – en zo van de onmetelijke schuld van de daders: ‘Voor mij is (...) in dit schijnbaar onbetekenende dagboek van een kind (...) alle afzichtelijkheid van het fascisme belichaamd, méér dan in alle processtukken van Neurenberg bij elkaar’, schrijft Romein. Anne Frank is voor hem een icoon die op geconcentreerde wijze de verschrikkingen zichtbaar maakt die aan het licht kwamen in het Proces van Neurenberg, dat van 20 november 1945 tot 1 oktober 1946 duurde, tegen 22 hoofdverantwoordelijken van het naziregime voor de Grote Vernietiging. ‘Dat dit meisje geroofd en gedood is kunnen worden, is voor mij het bewijs dat wij de slag tegen het beest in de mens verloren hebben’, schrijft Romein, want Anne is voor hem een schat aan niet ingeloste beloften. J. Romein, ‘Kinderstem’, in *Het Parool*, 3 april 1946.

andere recensie, eveneens te raadplegen op de website van de uitgever, stelt 'Hoe cru ook, Auslander maakt van het symbool Anne Frank weer een mens, hij gunt haar het leven dat ze niet heeft kunnen leiden en in de loop van het verhaal wordt ze, hoe gemelijk ze ook is, steeds sympathieker'.⁵¹ Door Anne Frank in verbeelding tot leven te wekken, stelt de auteur paradoxaal gezien op scherp wat de betekenis is geweest van haar voortijdige dood.

Zou het dagboek van Anne Frank een even groot succes geweest zijn, als zij was blijven leven? De uitgever van haar dagboek, die eveneens in de fictieve roman van Auslander figureert, laat hierover geen twijfel bestaan. 'Blijf dood', zo adviseert hij Anne Frank met klem, wanneer zij zich meldt met de vooraankondiging van een roman die haar debuut zou moeten overtreffen (65). Op een levende Anne Frank zit niemand te wachten, zo concludeert zij zelf: 'Ze willen een martelaar, ze willen weten dat we het dieptepunt hebben bereikt. Dat het beter wordt, omdat het niet erger kan worden. Ze willen weten dat we als een feniks uit onze gloeiende menselijke as kunnen herrijzen'. Maar, zo vervolgt Anne Frank verbitterd, '(...) wat heeft het voor zin dat een feniks uit de as herrijst als hij toch alleen maar met een satanisch verlangen naar zijn eigen verkoolde resten kijkt?' (65).

'Het boek gaat niet over vervolging, eigenlijk niet eens over Joden', zo stelt Shalom Auslander in een interview, en hij vervolgt: 'Het onderzoekt geloof en hoop. Is het een goede zaak of niet?'⁵² De oorspronkelijke Engelstalige titel van zijn roman over Anne Frank – *Hope. A Tragedy* – biedt uitsluitsel. Hoop heeft een tragische kant. Volgens Auslander is het te allen tijde beter er een pessimistische levensvisie op na te houden. In een conversatie tussen twee personages in het boek – Salomon Kugel en diens geestelijk raadsman – stelt hij dit punt scherp in herinnering aan Hitler, een man die dacht de wereld te kunnen redden:

Hitler was de meest onbeschaamde, naïefste optimist van de afgelopen honderd jaar. En juist dáárom was hij ook het grootste monster. Heb je ooit van zoiets bespottelijk optimistisch gehoord als Die Endlösung? Niet zomaar een oplossing – voor alles, let wel, terwijl we een gewone verkoudheid nog steeds niet kunnen genezen – maar niets minder dan de definitieve oplossing! (...) Ik heb een wijze levensles voor je, Kugel, waar je ook woont of waar je ook bent geboren: als er iemand opstaat en belooft dat alles beter wordt, ren dan hard weg. Pessimisten bouwen geen gaskamers (40).

Het verhaal van Auslander eindigt 'hoopvol pessimistisch'. Het huis waarin Anne Frank zich schuilhoudt, gaat in het verhaal geheel symbolisch op in vlammen; van haar manuscript rest niets meer dan enkele verbrande en verkoolde pagina's. Zelf wordt Anne Frank gered, via het raam op zolder. Haar zoektocht naar een plaats om te overleven, zet zich voort (277 e.v.). Een plaats, waar zij verder kan met het schrijven van geschiedenis en waar mensen haar leven kunnen herdenken vanuit de onvoorziene afloop. Uiteindelijk blijkt er in het echte leven, buiten de verbeelde

51 <<http://www.nieuwamsterdam.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

52 G. Bauer, 'Interview met Shalom Auslander. "Nu ik een vrolijke pessimist ben, sta ik veel vrijer in het leven"', 11 januari 2013, beschikbaar via <<http://www.literatuurplein.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

wereld van Auslander, maar één historische plaats die aan deze criteria voldoet: het Achterhuis.

Thuiskomst

‘Anne is coming home’. Dat zei de toenmalige minister van onderwijs, cultuur en wetenschappen Ronald Plasterk op 12 juni 2009, de geboortedag van Anne Frank.⁵³ Tachtig jaar zou zij op die dag geworden zijn. Otto Frank had de geschriften van zijn dochter bij zijn dood nagelaten aan het voormalige Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie en negenentwintig jaar later kreeg de Anne Frank Stichting ze in permanente bruikleen.⁵⁴ Tientallen jaren na haar dood vond Annes nalatenschap haar bestemming. De neerslag van haar geestkracht werd teruggeven aan de plaats waar deze zich in hoog tempo had moeten ontwikkelen, wilde deze niet ten onder gaan.

De dag waarop het dagboek onder grote belangstelling van de (inter)nationale pers terugkeerde naar het Achterhuis, naar de plaats waar de notities waren geschreven, was een ode aan de inmiddels gegroeide omgang met het oorlogsverleden. We waren de slachtoffers niet vergeten, we gedenken de plaatsen waar zij (over)leefden. Er was in 2003 in Bergen-Belsen een grafsteen geplaatst voor Anne en Margot Frank om symbolisch hun laatste rustplaats te markeren; hun lichamen liggen anoniem in een van de massagraven.⁵⁵ De terugkeer van het dagboek in het Achterhuis werd gevierd alsof een dode werd opgewekt. Alsof zij terugkwamen, de mensen wier bestaan al lange tijd voor hun dood nietig verklaard was. Zij hadden zich moeten afzonderen van de rest van de wereld om te kunnen overleven. Voor de buitenwereld bestonden zij niet meer. Maar binnen de muren van het Achterhuis schiepen zij een leefwereld die op het eerste gezicht niet zoveel afweek van het gewone bestaan waarvan zij slechts door een draaikast gescheiden waren. Er werd gekookt, gegeten, gestudeerd, geslapen, gekibbel en gelachen. Het verschil met het leven binnenshuis vóór het onderduiken, toen de familie Frank nog op het Merwedeplein in Amsterdam woonde, lijkt op het eerste gezicht niet zo groot. Het is Anne Frank zelf die dit beeld nuanceert.

Tussen 5 juli 1942 en 8 juli 1942 valt er een stilte in haar dagboek. ‘Vanaf zondagmorgen tot nu’, zo vat Anne Frank deze periode op laatstgenoemde datum samen, ‘lijkt een afstand van jaren, er is zoveel gebeurd dat het is of de hele wereld zich plotseling omgedraaid heeft, maar Kitty, je merkt, dat ik nog leef, en dat is de hoofdzaak, zegt vader’. Anne beschrijft hoe de oproep voor haar zus Margot om

⁵³ J. van der Lans; H. Vuijsje, *Het Anne Frank Huis. Een biografie*, Amsterdam 2010, 255-256.

⁵⁴ Vgl. Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, ‘Dagboeken Anne Frank “naar huis”’ (nieuwsbericht), Den Haag 11 juni 2009, beschikbaar via <<http://www.rijksoverheid.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

⁵⁵ Monument Margot en Anne Frank (Bergen-Belsen 2003), zie de database ‘oorlogsmonumenten’ <<http://www.4en5mei.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

zich te melden in een werkkamp, de plannen van de familie Frank intrek te nemen in het Achterhuis in een stroomversnelling bracht. Tien dagen eerder dan gepland, vertrekken zij naar hun schuilplaats. Anne en Margot waren vooraf niet ingelicht over de onderduikplannen en konden zich er moeilijk een beeld bij vormen:

Schuiten, waar zouden wij gaan schuiten, in de stad, op het land, in een huis, in een hut, wanneer, hoe waar? Dat waren vele vragen, die ik niet kon vragen en die toch steeds weer terugkwamen. Margot en ik begonnen het nodigste in een schooltas te pakken, het eerste wat ik er in stopte was dit gecartonneerde schrift, daarna krulpen, zakdoeken, schoolboeken, kam,, oude brieven, ik dacht aan het schuiten en stopte daardoor de gekste onzin in de tas, maar ik heb er geen spijt van, ik geef meer om herinneringen dan om jurken (8 juli 1942).

In de voorafgaande maanden waren de ouders van Anne Frank bezig geweest de schuilplaats in te richten met huisraad en persoonlijke spullen. Het noodgedwongen vervroegen van hun schuilplan had niet alleen gevolgen voor de bewoonbaarheid van de toekomstige woonruimte in het Achterhuis – bij aankomst moesten de Achterhuisbewoners de ruimten eerst leefbaar maken –, maar liet eveneens sporen na in het huis dat zij verlieten. Anne Frank schrijft: ‘De afgehaalde bedden, de ontbijtboel op tafel, een pond vlees voor de kat in de keuken, dat alles wekte de indruk alsof wij hals over kop vertrokken waren. Indrukken konden ons niets schelen, weg wilden we, alleen maar weg en veilig aankomen, anders niets’ (8 juli 1942).

Kunstenaar Jet Schepp heeft dit moment van abrupt vertrek en afscheid willen vereeuwigen. Op 9 juli 2005 werd een door haar in brons vervaardigd monument onthuld op het Amsterdamse Merwedeplein waar de familie Frank vanaf 1933 had gewoond na hun vlucht uit nazi-Duitsland. Gehuld in een extra laag kleren en met bagage in haar hand kijkt Anne Frank nog eenmaal om naar deze woning voordat ze op 6 juli 1942 in het Achterhuis onderduikt. Jet Schepp wilde met haar kunstwerk een tiener tonen die in het ongewisse verkeert over haar noodlot. Het dagboek – gekocht bij de boekhandel om de hoek bij het Merwedeplein – dat zij voor haar verjaardag cadeau had gekregen, nam Anne mee.⁵⁶

In het licht van het plotselinge vertrek van Anne Frank, waarbij zij de haar verworven woonruimte achterliet en moest verruilen voor een plaats en een leven waar zij zich op dat moment geen voorstelling van kon maken, krijgen de woorden van Plasterk een wrange bijklank. ‘Anne is coming home’? ‘Dat klonk mooi, troostrijk bijna, maar hoe vreselijk onwaar is het’, schrijft columnist Wim Boevink over deze uitspraak van Plasterk in zijn vaste rubriek in het dagblad *Trouw*.⁵⁷ Op de website van de krant krijgt Boevink steun van een lezer: ‘Zonder WOII was Anne waarschijnlijk nooit in Nederland terechtgekomen en zeker niet in zo’n gevangenis annex hel als het Achterhuis. Thuis heeft iets veilig, dat was het Achterhuis

⁵⁶ Monument Anne Frank Merwedeplein te Amsterdam (Jet Schepp 2005), zie de database ‘oorlogsmonumenten’ <<http://www.4en5mei.nl>>; <<http://www.buitenbeeldinbeeld.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

⁵⁷ W. Boevink, ‘Anne is coming home’, in *Trouw*, 12 juni 2009.

niet'. Was Annes thuis niet inderdaad elders? In Frankfurt am Main (307 Marbachweg, 24 Ganghoferstraße) of Aken (5 Liebfrauenstraße), waar zij met haar familie in vrijheid leefde tot zij begin jaren dertig naar Nederland vluchtten? Of was bovendien Merwedeplein 37 haar thuis, het huis in de Amsterdamse Rivierenbuurt waar de familie Frank een kleine tien jaar zou wonen en Anne het grootste deel van haar leven zou doorbrengen?⁵⁸

Historicus Ronald Jansen heeft in een fotoboek laten zien hoe ons fysieke landschap herinnert aan Annes thuiskomst en vertrek, presentie en afwezigheid. Jansen maakt een rondgang langs de woonadressen van Anne Frank, het onderduikadres en de kampen waar zij gevangen zat: Kamp Westerbork, Auschwitz-Birkenau, Bergen-Belsen. In zijn verslag van een project dat hij zelf omschrijft als een herdenkingstocht of historische rondreis, combineert Jansen oude archieffoto's met foto's die hij zelf maakte vanuit hetzelfde perspectief.⁵⁹ Zo is er de foto waarop Anne als driejarige in de zomer van 1932 in de tuin met water speelt. De foto van tientallen jaren later legt de overgebleven stenen vast die van dit tafereel deel uitmaakten. Het huis en de binnentuin vormen nog steeds het decor, maar de spelende kinderen ontbreken. Door de projectie van oude beelden in het huidige landschap na te laten, betrapt Jansen de leegte die Anne naliet.

Dit is wat architect Daniel Libeskind de essentie noemt van steden en haar herinneringsplaatsen. Het gaat niet alleen om wat de gedenkplaten markeren die inmiddels bevestigd zijn aan de gevels van Annes voormalige woningen in Duitsland. Iedere plaats weerspiegelt volgens Libeskind niet alleen het actuele en zichtbare, maar ook de vaak vergeten en verborgen gebeurtenissen en geschiedenissen die er evenzeer deel van uitmaken.⁶⁰ Zoals de grafsteen van Anne en haar zus de dood en de afwezigheid present stelt van hen en van miljoenen mensen meer, en het Achterhuis hun verborgen leven herdenkt.

Van schuilplaats tot museum

Een week nadat de bewoners van het Achterhuis waren weggevoerd, werd de ruimte waar zij twee jaar lang gewoond en geleefd hadden in opdracht van de Duitsers leeggehaald. Eerder in dit hoofdstuk schreef ik dat Otto Frank bij het zien van de lege en kale vertrekken van het Achterhuis na de oorlog wilde dat ze zo zouden blijven.⁶¹ Het zou de bezoekers confronteren met de verlaten, eenzame en geïsoleerde

⁵⁸ Vgl. N. Nauta (red.), *Het andere huis van Anne Frank. Geschiedenis en toekomst van een schrijvershuis*, Bussum 2006. In de voormalige woning van de familie van Anne Frank aan het Merwedeplein biedt het Nederlands Letterenfonds, in het kader van het programma 'Amsterdam Vluchtstad', momenteel jaarlijks een schrijver onderdak die in eigen land in de uitoefening van zijn schrijverschap wordt belemmerd. Zie Nederlands Letterenfonds, *Beleidsplan 2013-2016. Het boek is nog niet uit*, Amsterdam 2012.

⁵⁹ R. Jansen, *Anne Frank A Memorial Tour in Current Images*, RWJ-Publishing (z.p.) 2009.

⁶⁰ D. Hammelburg, 'Nooit meer Auschwitz-lezing 2011. Daniel Libeskind, architect van het gedenken' (interview), in *Auschwitz Bulletin* 54 (2010) 4, 5-8, spec. 6.

⁶¹ C.-A. Lee, *Het verborgen leven van Otto Frank. De biografie*, Amsterdam 2002, 290. Zie ook de trans-

situatie waarin de onderduikers verkeerd hadden. Het Achterhuis in oningerichte toestand maakte zichtbaar dat er iets onherstelbaars gebeurd was. Hier, binnen deze muren, heeft zich een geschiedenis voltrokken waarvan de feitelijke afloop niet verborgen mag blijven: plundering, roof en de vernietiging van mensenlevens.

De in Amsterdam wonende Tsjechische theaterfotografe Maria Austria legde het lege Achterhuis vast in een serie zwart-wit foto's, gemaakt in opdracht van het Amerikaanse echtpaar Frances Goodrich en Albert Hackett, die bezig waren het dagboek voor toneel te bewerken. Zij wilden precies weten hoe de onderduikplek eruit had gezien. Het pand dreigde in 1954 te worden gesloopt. Otto Frank had hen door het huis rondgeleid en Austria werd ingeschakeld om alle details van het huis vast te leggen. Het resultaat is een serie beklemmende foto's waarop niets te zien is dan leegte. Later bleken zij van waarde als beeld van hoe het Achterhuis er toen aan toe was en waren zij belangrijk bij de restauratie van het Anne Frank Huis toen de sloop uiteindelijk toch niet doorging, zo laten cultuurpsycholoog Jos van der Lans en socioloog Herman Vuijsje zien in wat zij hun biografie over *Het Anne Frank Huis* noemen.⁶²

De leegte in het Achterhuis, die tot op heden uitgangspunt is voor de inrichting, bleek in de beginjaren echter het beeld ook te vertekenen. Was het leven tijdens het onderduiken wel echt zo beklemmend? De vertrekkers leken sommigen riant. De leegte gaf ook geen antwoord op de vraag 'hoe het er in de oorlog uitzag'. Ieder spoor ontbrak van de mensen die er leefden, van de mensen aan wie men de herinnering levend wilde houden. Van der Lans en Vuijsje doen verslag van dit onverwachte probleem, evenals van het compromis waartoe besloten werd. Otto Frank gaf aan Johannes Weiss de opdracht een maquette te maken van het Achterhuis: een miniatuur-Achterhuis, waarheidsgetrouw tot in detail, tot en met de versleten trappen en het verkleurde behang.⁶³ De meubels werden echter door een misverstand in een kleinere schaal vervaardigd dan de kamers, zodat de vertrekkers ruimer leken dan ze feitelijk zijn. Maar de maquette zou, naast Austria's foto's, van groot belang blijken voor het conserveren van het Achterhuis, evenals voor de tijdelijke herinrichting ervan die tot driemaal toe plaatsvond.⁶⁴

Eén maal in de jaren tachtig van de vorige eeuw en twee keer in de jaren negentig, werd het Anne Frank Huis opnieuw 'aangekleed', ten behoeve van film- en foto-opnamen. Men wilde ervoor zorgen dat mensen zich de manier waarop in het Achterhuis geleefd werd beter zouden kunnen voorstellen.⁶⁵ Het alledaagse leven van de bewoners van het Achterhuis wordt dankzij de geplaatste spullen – een paar pannen, een stuk zeep, een stel boeken, een tafelkleed, een knuffelbeer en zo

formatie 'van schuilplaats tot museum': <<http://www.annefrank.org/nl>> (geraadpleegd op 30.04. 2014).

62 J. van der Lans; H. Vuijsje, *Het Anne Frank Huis*, 86-91.

63 J. van der Lans; H. Vuijsje, *Het Anne Frank Huis*, 98.

64 J. van der Lans; H. Vuijsje, *Het Anne Frank Huis*, 202-205.

65 De herinrichting kon worden uitgevoerd met behulp van advies van Miep Gies evenals door de bevaar gebleven authentieke bezittingen van de onderduikers en rekwisieten van het Nederlands Omroep Bedrijf, zie P.-P. de Baar, 'Anne Frankhuis. Uitgebreid en heringericht', in *Ons Amsterdam* 52 (2000) 3, 97-100, spec. 100.

meer – inderdaad beter voorstelbaar. Maar de plaats wordt er inderdaad ook ‘gewoner’ van, zoals Otto Frank gevreesd had. Zou het Achterhuis permanent zijn ingericht, dan zou het lijken alsof weinig afweek van een willekeurige andere woning in de oorlogsjaren.

Het Anne Frank Huis werd in 1960 de eerste plaats in Nederland die moest herinneren aan wat er in de Tweede Wereldoorlog gebeurd was met de Joden. Daartoe werd het opengesteld voor bezoekers. Door de wereldwijde verkoop van Annes dagboek en het enorme succes van de Amerikaanse toneelbewerking uit 1955, die een jaar later in Nederland een première beleefde, wilden steeds meer mensen de ruimtes achter de draaibare kast met eigen ogen zien.⁶⁶ Van der Lans en Vuijsje laten zien dat het huis in de loop der jaren een reeks van identiteiten kreeg toegekend. Veranderingen in de tijdgeest, en meer specifiek verschuivingen in de manier waarop Nederland met zijn oorlogsverleden omging, werden in het Anne Frank Huis eerder en heftiger zichtbaar dan elders.⁶⁷

Eerder beschreef ik hoe schrijver Arnon Grunberg de culturele tendens signaleerde om onze fascinatie met het kwaad om te zetten in een vorm van distantie – kijken naar gebouwen en andere overblijfselen van een concentratiekamp als iets dat enkel iets van ‘toen’ en ‘daar’ is. De veiligheid van het eigen leven wordt niet aangetast. Doordat het Achterhuis bewaard bleef, blijkt het tegenovergestelde echter evenzeer mogelijk. De plaats kan fysiek betreden worden, de kleine trapjes die uitkomen in een doolhof van kamertjes, slechts verscholen achter de grote draaibare boekenkast, kunnen worden bestegen. De bezoekers treden de ruimte binnen die aan Anne en haar medebewoners toebehoorde. Rothuizen noteert bij zijn vertrek uit het Anne Frank Huis: ‘Hier bij de uitgang besef ik dat ik als een (acteur) figurant onderdeel was van het verhaal dat hier plaatsvond. Is dit theater?’⁶⁸ Zoals het dagboek tot draaiboek werd van toneel- en filmbewerkingen, zo lijkt het Achterhuis een decor dat mensen uitnodigt niet als toeschouwer, maar als medespeler te figureren.

In het Achterhuis vinden we niet het leven zoals Anne het beschreef. Maar juist de leegte nodigt de bezoekers er op paradoxale wijze toe uit zich voor te stellen hoe

66 Het Broadway toneelstuk *‘The Diary of Anne Frank’* gaat op 5 oktober 1955 in première. Het stuk wint in 1956 een *Tony Award* voor het beste toneelstuk en de *Pulitzer Prize* voor het beste drama. Susan Strasberg, die Anne speelde, wordt genomineerd voor beste actrice. Zie <<http://www.annefrank.org/nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014). Het Anne Frank Fonds Basel heeft het initiatief genomen om het oorspronkelijke toneelstuk van Goodrich en Hackett van een opvolger te voorzien. In mei 2014 gaat *ANNE* in première in Theater Amsterdam: een theatervoorstelling over het leven van Anne Frank, gebaseerd op haar dagboeken en de archieven van de familie Frank. Waar Goodrich en Hackett zich baseerden op de verkorte paperbackuitgave van Annes dagboek (1947), ligt aan de huidige bewerking van Jessica Durlacher en Leon de Winter het in november 2013 verschenen *Verzameld werk* ten grondslag, zie <<http://www.theateramsterdam.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014). Zie ook A. Frank, *Verzameld werk*, Amsterdam 2013.

67 Van der Lans en Vuijsje onderscheiden het Anne Frank Huis in dit verband als huis van beklemming (de oorlogsjaren), huis van vergetelheid (1945-1960), huis van ontmoeting (de jaren zestig), huis van bevlogenheid (de jaren zeventig), huis van strijd (de jaren tachtig), huis van beleving (vanaf de jaren negentig), huis van heldenmoed (in het heden). Zie J. van der Lans; H. Vuijsje, *Het Anne Frank Huis*, 9-10 e.v.

68 J. Rothuizen, *De zachte atlas van Amsterdam*, 38.

het geweest moet zijn toen het huis onmogelijk vol was. Rothuizen maakt duidelijk dat het creëren van een levend contact met het verleden niet afhankelijk is van de getrouwe reproductie van het behang in Annes kamer, maar veeleer van de mogelijkheid het huis te betreden en het vermogen van de bezoekers zich voor te stellen hoe het hier toeging. We zijn alleen in staat om iets van de verborgen geschiedenis aan de oppervlakte te krijgen en in ons geheugen op te slaan als er ‘plaatsen van herinnering’ zijn waar dit voorstellingsvermogen geprikkeld wordt.

Plaats en herinnering

Onder de titel *Les lieux de mémoire* richt de Franse historicus Pierre Nora in zeven boekdelen de schijnwerper op de *loci memoriae* van Frankrijk.⁶⁹ De toegang tot het verleden via plaatsen van herinnering onderscheidt zich volgens Nora van een historische reconstructie: waar de herinnering wortelt in het concrete – in ruimten, gebaren, beelden en objecten –, gaat de geschiedenis een verbinding aan met continuïteit door de tijd heen, met voortgang en met de relatie tussen dingen.⁷⁰

Een van rond 1970 daterende brochure over de geschiedenis van het Achterhuis en de omgeving concretiseert wat Nora zegt.⁷¹ De vroege geschiedenis van het pand, die op de eerste paar pagina's verhaald wordt, had die kunnen zijn van ieder ander willekeurig huis binnen de Amsterdamse grachtengordel. Slechts weinigen zouden in de beschrijvingen van de bewoners en de staat van dit huis vanaf het begin van de zeventiende eeuw geïnteresseerd zijn geweest als Anne Frank en haar familie er niet eeuwen later hun intrek in hadden genomen. De brochure wordt voor de meeste lezers pas interessant als er enkele, zij het summiere verwijzingen verschijnen naar de indeling ervan tijdens Annes onderduik. ‘Dit vertrek is pas later, na 1771, in tweeën gedeeld (kamer van Anne en kamer fam. Frank)’, staat er bijvoorbeeld. Echt spannend wordt het wanneer de periode in beeld komt waarin de mogelijkheid wordt onderzocht de ruimten van het Achterhuis als schuilplaats in te richten.

Kortom, het pand aan de Prinsengracht 263 lijkt zijn historische betekenis te ontleen aan de levende herinnering die voor naoorlogse generaties binnen handbereik ligt dankzij Annes dagboek. Zonder deze herinnering zouden er niet jaarlijks meer dan een miljoen mensen in de rij staan op de Prinsengracht en was er weinig reden geweest om op deze plaats een museum te openen. Toch hangt deze herinnering niet geheel vast aan dit huis en zijn historiciteit. Tenminste, dat wordt gesuggereerd door het succes van de replica's van het Achterhuis elders in de wereld. Ze zijn enkel van het echte te onderscheiden doordat je weet dat ze ‘nep’ zijn. Van der Lans en Vuijsje signaleren in hun biografie van het Anne Frank Huis dat op verschillende plaatsen – in Engeland, in Amerika, in Brazilië, in Japan – het interi-

69 P. Nora (éd.), *Les lieux de mémoire*, Paris 1984-1992.

70 P. Nora, ‘Between Memory and History. Les Lieux de Mémoire’, in *Representation* 26 (1989), 7-24, spec. 9.

71 Anne Frank Stichting, *Het Anne Frank huis. Beknopte geschiedenis van huis en omgeving* (circulaire), circa 1970, z.p.

eur van het Achterhuis is nagebouwd. Annes kamertje met de fameuze muren met filmsterplaatjes is hierbij het populairst.⁷²

Meer nog dan het origineel lijken de kopieën van het Achterhuis hun aantrekkingskracht te ontleen aan de beeldvorming die rond Anne is ontstaan, en met name aan de hoop die uit haar dagboeknotities spreekt. Het is uiteraard speculatie, maar zou een brede discussie over deze nagebouwde Achterhuizen niet vooral uitblijven omdat zij niet herinneren aan de verschrikkingen, niet aan de vernietiging en de dood? Het buiten Polen reproduceren van onderdelen van Auschwitz-Birkenau, die ons als materiële sporen veel directer confronteren met de poging het Joodse volk te vernietigen, zou waarschijnlijk veel meer weerstand oproepen. Niet voor niets wordt er wereldwijd juist geïnvesteerd in het behoud van oorspronkelijke kampterreinen en hun onderdelen: de Auschwitz-Birkenau Foundation heeft in totaal ongeveer 120 miljoen euro nodig voor de restauratie van het voormalige vernietigingskamp.⁷³ Toen op 19 juli 2009 in Veendam een barak afbrandde waarin Anne Frank nog te werk was gesteld, werd het belang om oorlogserfgoed tijdig een waardige bestemming te geven, aangescherpt. In 1957 was deze barak, waarin Anne Frank en haar zus Margot in 1944 vlak voor hun deportatie naar Duitsland enkele weken batterijen moesten demonteren, vanuit Westerbork naar Veendam getransporteerd om als landbouwschuur te fungeren. De barak zou in 2009 teruggebracht worden naar het Herinneringscentrum Kamp Westerbork, maar de brand maakte dat onmogelijk. Besloten werd de restanten van de barak naar Herinneringscentrum Kamp Westerbork te transporteren. Daar staat nu een complete wand van de barak opgesteld als een museumstuk.⁷⁴ Het in zijn geheel dupliceren of nabootsen van deze tijdelijke verblijfplaats van Anne en haar zus lijkt, nadat deze in vlammen is opgegaan, noch in Veendam, noch in Westerbork te zijn overwogen.⁷⁵

Toch kan men ook bij de Achterhuis-replica's bedenkingen hebben, zo maken Van der Lans en Vuijsje duidelijk. De *remake* in het Amerikaanse Minneapolis, Annes kamer op halve grootte met 'foute' details, zoals een Amerikaanse quilt op haar bed, roept afkeer en verontwaardiging op. Maar ook heel getrouwe kopieën van Annes kamer, die deel uitmaken van een rondreizende tentoonstelling in Japanse warenhuizen en die ook aanwezig waren in het Japanse *Holocaust Education Centre* en op de Engelse tentoonstelling *Anne Frank and You*, leiden tot geëmotioneerde reacties. Zijn deze een-op-een nabootsingen behalve misschien 'knap', niet een soort 'valsheid in geschrifte'?, is een reactie die Van der Lans en Vuijsje noteren. Is er niet uiteindelijk maar één plek waar je echt in aanraking kunt komen met wat er met Anne en haar medeonderduikers gebeurde?⁷⁶ Rothuizen stelt in zijn geschreven plattegrond van het Anne Frank Huis de kwestie die hier aan de orde is

72 J. van der Lans; H. Vuijsje, *Het Anne Frank Huis*, 235-236.

73 Auschwitz-Birkenau Foundation: <<http://www.foundation.auschwitz.org>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

74 Zie R. van der Laarse, *De oorlog als beleving*, 34.

75 I. Pronk, 'Brand verwoest werkbarak van Anne Frank', in *Trouw*, 20 juli 2009.

76 J. van der Lans; H. Vuijsje, *Het Anne Frank Huis*, 235-236.

op scherp. Bij een plaatje dat op de muur van Annes kamertje is bevestigd, noteert hij: 'Een foto (zogenaamd) zoals het was met meubels. Het is een beetje echt. De woorden origineel en authentiek lopen in dit huis als tweelingbroers door elkaar'.⁷⁷

Waar de diffusie van origineel en authentiek toe kan leiden, werd duidelijk in een discussie die al snel na het verschijnen van de eerste uitgave van Annes dagboek ontstond. De echtheid van het dagboek en de literaire kwaliteit ervan werden tegen elkaar uitgespeeld.⁷⁸ Niet zelden zag men het als een probleem dat Anne in 1944 haar aantekeningen had geredigeerd om de tekst voor een toekomstig publiek aantrekkelijk te maken. Bovendien had ook Otto Frank het dagboek van zijn dochter nog gecorrigeerd. Is ons wel het hele verhaal verteld of zijn er zaken achtergehouden? Is er een vertekend beeld ontstaan van Anne(s leven) omdat ze rekening hield met toekomstige lezers? En doet daarom ook het Achterhuis in zijn huidige staat een vertekend beeld ontstaan, omdat de feitelijke vormgeving ervan – per vertrek geven citaten uit Annes dagboek extra informatie over de bezigheden en gebeurtenissen in deze ruimte – is aangepast aan wat het bij bezoekers en toeristen teweeg wil brengen? Voltrekt het herinneringsproces van de bezoekers van het Anne Frank Huis zich op basis van originaliteit, en is dat hetzelfde als authenticiteit?

De zwart-wit foto's van de ontmantelde vertrekken van het Achterhuis en de foto's in kleur van de heringerichte kamers laten nieuw licht vallen op deze vragen. Rob van der Laarse verklaart in dit verband nader:

De enscenering van het verleden draait op erfgoedsites, ook buiten de wereld van oorlogserfgoed, steeds meer om een terugkeer van authenticiteit, met behulp van authentieke objecten en plekken zowel als met behulp van staged authenticity. De notie van authenticiteit draait daarom niet alleen om het behoud van materialiteit, maar evenzeer om de ontwikkeling van een authenticiteitsbeleving.⁷⁹

De herinrichting van het Achterhuis is een voorbeeld van een geësceneerde vorm van authenticiteit. Er wordt een 'na-geschiedenis' geschapen die in de vormgeving het origineel reproduceert, maar er juist zo aan voorbijgaat dat originaliteit een eenmalige ervaring is die per definitie onherhaalbaar is. Austria's zwart-wit foto's van het lege Achterhuis laten daarentegen zien dat het proces van herinnering niet pas op gang komt nadat het Achterhuis in oorspronkelijke (bewoonbare) staat is gereconstrueerd. De herinrichting van de ruimte en de herinnering van hedendaagse be-

77 J. Rothuizen, *De zachte atlas van Amsterdam*, 39.

78 Zie D. Barnouw, 'Aanvallen op de echtheid van het dagboek', in Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, *De dagboeken van Anne Frank*, Amsterdam 2004, 99-121; D. Barnouw, *Anne Frank voor beginners en gevorderden*, 's-Gravenhage 1998, 59-83. Zie ook H. Hardy, 'Samenvatting van de resultaten van het handschriftvergelijkend en document-technisch onderzoek van wat bekend staat als het dagboek van Anne Frank', in Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, *De dagboeken van Anne Frank*, 131-169.

79 R. van der Laarse, *De oorlog als beleving*, 67. Van der Laarse verwijst in dit verband naar het werk van Dean MacCannell, 'Staged Authenticity. Arrangement of Social Space in Tourist Settings', in *American Journal of Sociology* 79 (1973) 3, 589-603.

zoekers zijn twee parallelle processen.⁸⁰ Het bewaren van de leegte in het huis, die herinnert aan de afwezigheid van de weggevoerde onderduikers en hun geroofde spullen, zet degenen die ermee geconfronteerd worden ertoe aan zich het leven in deze schuilplaats voor te stellen. Het roept de fatale afloop van de onderduikperiode op, een afloop die wij kennen maar die voor de onderduikers destijds niet werkelijk te voorzien was – al vreesden zij hem voortdurend. Vanuit de dood wordt de vraag gewekt hoe hier, in het Achterhuis, geleefd is – uiteindelijk is het deze paradox die onze authenticiteitsbeleving voedt.

Misschien is dit de reden dat in Japan en Engeland gekozen is voor een kopie van Annes kamer in verlaten toestand, niet of nauwelijks ingericht: om bewoners zich het leven actief te doen voorstellen. Maar lost dat de gedachtenisproblemen op en kan het Achterhuis oneindig gereproduceerd worden, waar ook ter wereld? Wordt het op die manier niet teveel losgemaakt van de omgeving? Gaat het niet juist om een concrete historische plaats: hier, zo?

Plaats en ervaring

Het is Anne Frank zelf die definitief antwoord geeft op de vraag naar de uniciteit van het Achterhuis als plaats van herinnering. Het vergelijken van de drie versies van haar dagboeknotities – wat Anne aanvankelijk schreef (a), wat na de oproep van Bolkestein in een tweede versie terecht kwam (b), en de door Otto Frank en de redacteur voor de Contact-editie bewerkte versie *Het Achterhuis* (1947) (c) – brengt meer aan het licht dan de stukken die in de door uitgeverij Contact gepubliceerde versie zijn weggelaten. Ook het achterhalen van deze weglatingen was overigens van belang. De reconstructie van de verschillende bewerkingen bleek in staat de twijfels aan de echtheid van het dagboek te weerleggen. Maar ook ‘echte dagboeken’ kunnen in dienst staan van beeldvorming, zo nuanceert Marijke van Faassen.⁸¹ In dit verband zijn de passages interessant die Anne Frank met het oog op de verwachte publicatie van haar dagboek zelf herschreef of toevoegde (vgl. versie a en b). Twee van deze notities werpen nieuw licht op het Achterhuis als plaats van herinnering.

In het Achterhuis is de informatie die Anne in haar dagboeknotities geeft over het Achterhuis op verschillende plaatsen aangebracht om de bezoeker te gidsen. Bij nader toezien blijken de teksten die de situatie tot in detail beschrijven pas in de tweede versie door Anne te zijn toegevoegd, net als de eerder geciteerde ‘prospectus’ en ‘leiddraad’ voor het Achterhuis. Anne heeft dus haar dagboek in een later stadium bewust aangevuld met meer uitvoerige aantekeningen over het (leven in) het huis. Blijkbaar achtte zij het noodzakelijk dat het nageslacht expliciet kennis zou nemen van alle details van haar schuilplaats.

Anne geeft drie dagen nadat zij en haar medeonderduikers er hun intrek hadden

⁸⁰ Zie in dit verband het onderscheid van erfgoeddeskundigen Gregory Ashworth en Peter Howard tussen functionele authenticiteit, contextuele authenticiteit en ervaringsauthenticiteit: G. Ashworth; P. Howard, *European Heritage Planning and Management*, Wiltshire 1999, 35–59, spec. 44.

⁸¹ M. van Faassen, ‘Het dagboek’, 6.

genomen, een nauwkeurige beschrijving van de inrichting van het huis. Het eigenlijke onderduikadres bestond uit de drie bovenste verdiepingen die alleen met een overloop, en vanaf augustus 1942 een 'draaikast', verbonden waren met het voorhuis. Op 9 juli 1942 staat te lezen in Annes herschreven dagboek aantekeningen:

(...) Het gebouw zit als volgt in elkaar, parterre is een groot magazijn, dat als pakhuis gebruikt wordt, dit is weer onderverdeeld in verschillende hokjes, zoals de maalkamer, waar kaneel, kruidnagelen en peper surrogaat gemalen worden, de voorraadskamer en de serre, Naast de magazijn deur, bevindt zich de gewone huisdeur, die door een tussendeur toegang tot een trap geeft. Bovenaan de trap, bereikt men een half-mat glazen deur, waarop eenmaal in zwarte letters 'kantoor' stond. Dit is het grote voorkantoor, zeer groot, zeer licht, zeer vol. Overdag werken daar Bep, Miep en mijnh. Kleiman, via een kabinetje met brandkast, garderobe en grote voorraadkast, komt men aan het kleine, muffe, donkere directeurskamertje. Daar zaten vroeger mijnheer Kugler en mijnheer V.P., nu alleen nog de eerste. Men kan ook vanuit de gang Kuglers kantoor bereiken, maar dan alleen door een glazen deur die van binnen wel, maar van buiten niet zonder meer te openen is vanuit Kuglers kantoor, de lange smalle gang door, langs het kolenhok, vier treden op, het pronkstuk van het hele gebouw, het privé-kantoor. Deftige donkere meubels linoleum en kleden op de vloer, radio, sjieke lamp alles prima-prima, daarnaast een grote, ruime keuken met warmwatergeyser en twee gaspitten en daarnaast w.c. Dat is de eerste verdieping.

Vanuit de benedengang, loopt een gewone, houten trap naar boven. Bovenaan, is een klein portaalje, dat het overloopje betiteld is, Rechts en links van de overloop is een deur, links leidt naar het voorhuis, met specerijenkamer, tussenkamer, voorkamer, voorzolder en voorvliering. Van dit voorgebouw loopt aan de andere kant ook nog een lange, hypersteile, echte Hollandse been-breektrap naar de tweede straatdeur.

Rechts van de overloop ligt 'het Achterhuis'. Geen mens zou vermoeden dat achter de simpele, grijsbeschilderde deur zoveel kamers schuilgaan. Voor de deur is een stoepje en dan ben je binnen. Recht tegenover de ingangdeur een steile trap, links een klein gangetje en een kamer, deze kamer zou de huiskamer en slaapkamer van de familie Frank worden, daarnaast nog een kleinere kamer, slaap- en werkkamer van de twee jongedames Frank. Rechts van de trap, een kamer zonder raam, met wastafel en afgesloten w.c.hokje, ook weer een toegangsdeur naar Margots en mijn kamer. Als men de trap op gaat en de deur aan het bovineinde opent, staat men verbaast, dat in zo'n oud grachtenhuis zo een groot, licht en ruim vertrek bestaat. In Dit vertrek staat een fornuis, (dat hebben we te danken aan het feit dat het vroeger Kuglers laboratorium was) en een gootsteen. De keuken dus en tevens ook slaapkamer van het echtpaar v.P., algemene huiskamer, eetkamer en werkkamer. Een heel klein doorloopkamertje zal Peter v.P. appartement worden. Dan net als vóór een zolder en vliering.

Anne sluit de aantekening af met de woorden 'Ziehier ik stelde je ons hele, fijne Achterhuis voor! je Anne'. Een dag later, op 10 juli 1942, noteert ze: 'Lieve Kitty, Het is zeer waarschijnlijk dat ik je met m'n langdradige woningbeschrijving danig verveeld heb, maar toch vind ik het noodzakelijk dat je weet waar ik beland ben; hoe ik beland ben dat zul je uit alle volgende brieven wel vernemen'. Anne wilde klaarblijkelijk de indeling van het Achterhuis ondubbelzinnig vastleggen opdat het in originele staat bewaard zou blijven, in ieder geval op schrift.

De tweede relevante passage over het Achterhuis, ditmaal over de nacht- en dag-indeling die de onderduikers op deze plaats aanhielden, begint met een notitie die Anne ruim een jaar later – gedateerd op 4 augustus 1943 – maakte:

Lieve Kitty,

Je weet nu nadat we ruim een jaar Achterhuizers zijn wel wat van ons leven af, maar volledig kan ik je toch niet inlichten; het is alles zo uitgebreid anders dan in gewone tijden en bij gewone mensen. Om je toch een beetje nadere blik in ons leven te gunnen zal ik in het vervolg af en toe een stuk van een gewone dag beschrijven. Vandaag begin ik met de avond en de nacht:

's Avonds om 9 uur begint in het Achterhuis de drukte van het naar bed gaan en dat is werkelijk altijd een hele drukte. Stoelen worden verschoven, bedden omvergehaald, dekens opgevouwen en niets blijft waar het overdag wezen moet. Ik slaap op de kleine divan, die nog geen 1.50 m lang is. Hier moeten dus stoelen als verlengingsstuk dienen; een plumeau, lakens, kussens, dekens, alles uit Pf. bed gehaald, waar het overdag verblijf houdt.

Binnen hoort men een vreselijk gekraak, het bed à la harmonica van Margot; weer di-vandekens en kussens, alles om de houten latjes een beetje comfortabeler te maken. Boven lijkt het of het onweert, het is alleen maar: het bed van mevrouw. Dit wordt n.l. aan het raam geschoven om hare Hoogheid met het rose bedjasje iets prikkelends in de kleine neusgaatjes te geven.

9 uur: Na Peter treedt ik de badkamer waar dan een grondige wasbehandeling volgt, en het gebeurt niet zelden (alléén in de hete maanden, weken of dagen), dat er een kleine vlo mee in het waswater drijft. Dan tanden poetsen, haren, krullen, nagels behandelen, waterstof watjes hanteren (dient om zwarte snorharen te bleken) en dit alles in een klein half uur.

half 10: Gauw badjas aan, zeep in de ene, po, haarspelden, broek, krulpenen en watte in de andere hand snel ik de badkamer uit, meestal nog eens teruggeroepen voor de verschillende haen, die in sierlijke, maar voor de volgende wasser, niet al te aangename bogen de wastafel ontsieren.

10 uur: Verduistering voor, goeden nacht. In huis, wel een kwartier lang, een gekraak van bedden en een zuchten van kapotte veren, dan is alles stil, als tenminste de bovenburen geen bedruzie hebben.

half 12: De badkamerdeur kraakt. Een dunne streep licht valt in de kamer. Gekraak van schoenen, een grote jas, nog groter dan de man eronder ... Pf. komt van zijn nachtwerk in het kantoor van Kugler terug. 10 minuten lang schuifelen over de grond, ritselen van papier, dat zijn de op te bergen etenswaren en een bed wordt opgemaakt. Dan verdwijnt de gestalte weer, en hoort men alleen van tijd tot tijd van de w.c. een verdacht geluidje komen.

± 3 uur: Ik moet opstaan voor een kleine boodschap in het metalen blikje onder m'n bed, waar voorzichtigheidshalve een gummi-matje onder gelegd is, voor het eventuele lekken. Als dit moet geschieden, houd ik altijd m'n adem in, want het klatert in het busje als een beekje van een berg. Dan gaat het blikje weer op z'n plaats en een gestalte in een witte nachtjapon, die iedere avond aan Margot weer de uitroep ontlokt: 'O die onzedelijke nachtjapon,' stapt in bed. Een klein kwartiertje ligt dan een zeker iemand te luisteren naar de nachtelijke geluiden. Allereerst of er misschien een dief beneden zou kunnen

zijn, dan naar de diverse bedden, boven, naast en in de kamer, waaruit men meestal kan opmaken hoe de verschillende huisgenoten slapen of half-wakker de nacht doorbrengen. Dit laatste is zeker niet prettig, vooral als het een lid van de familie met de naam Dr. Pf. betreft.

Eerst hoor ik een geluidje alsof een vis naar lucht hapt, dit herhaalt zich een stuk of tien keer, dan worden met veel omhaal de lippen bevochtigd, afgewisseld door kleine smakgeluidjes, gevolgd door een langdurig heen en weer draaien in bed en verschikken van kussens. Vijf minuten volkomen rust en dan herhaalt zich deze afwikkeling van gebeurtenissen nog wel 3 keer, waarna de dr. zich zeker weer voor een poosje in slaap gesust heeft.

Het kan ook gebeuren dat er 's nachts variërend tussen 1 en 4 uur geschoten wordt. Dit besef ik nooit helemaal voor ik uit gewoonte naast m'n bed sta. Soms ben ik ook zo aan het dromen, dat ik denk aan Franse onregelmatige-werkwoorden of een boven-ruzietje. Als dit dan afgelopen is, merk ik pas dat er geschoten is en ik stil in de kamer gebleven ben. Maar meestal gebeurt zoals boven gezegd. Vlug wordt een kussen, plus zakdoek in de hand gestopt, badjas aan, pantoffels en dan in een holletje naar vader, net zoals Margot in het verjaardagsgedicht schreef: 's Nachts bij het allereerst geschiet, daar kraakt een deur en ziet ... een zakdoek, een kussen en een kleine meid ...

Eenmaal bij het grote bed aangeland, is de ergste schrik al heen, behalve als het schieten erg hard mocht zijn.

kwart vóór 7: trrrrr ... het wekkertje dat op elk uur (als men er naar vraagt of soms ook zonder dat) van de dag zijn stemmetje kan verheffen. Krak ... pang ... mevrouw heeft het afgezet. Knak ... mijnheer is opgestaan. Water opzetten en dan fluks naar de badkamer.

kwart over 7: De deur kraakt weer. Pf. kan naar de badkamer gaan. Eenmaal alleen wordt ontduisterd ... en de nieuwe dag in het Achterhuis is begonnen.

je Anne.

Met eenzelfde precisie vervolgt Anne op 5 augustus 1943 haar observaties met een beschrijving van het schaftuurtje dat plaatsvindt zodra de magazijnknechten naar huis zijn. Een paar dagen later, gedateerd op 9 augustus 1943, is de 'middagtafel' aan de beurt, inclusief de beschrijving van haar tafelenoten en hun gedragingen. Al deze notities voegde Anne pas toe bij het herordenen van haar dagboek.

Een vervolg van de beschrijvingen over de dagindeling in het Achterhuis tekent Anne op in een apart schrift: haar 'verhaaltjesboek' (6 augustus 1943).⁸² Zij zijn in de uiteindelijke publicatie van *Het Achterhuis* aan de dagboek aantekeningen van Anne in augustus van dit jaar toegevoegd. In haar verhaal volgt een weergave van de 'taak van de dag in de gemeenschap: aardappelschillen' en een beschrijving van de 'avond-vrijheid' die in het Achterhuis start om half zes 's avonds, als de magazijnknechten naar huis zijn. Anne besluit dit verhaal over de Achterhuis-dagindeling met: 'Als 's morgens de klok half negen slaat'. In deze laatste passage geeft Anne de onrust bij de onderduikers weer, opgeroepen door de verstilling, die dient te heersen tot aan het ontbijt om negen uur – 'als het kantoor niet beneden is, is alles voor

82 Na de oorlog zijn deze verhalen gepubliceerd als: A. Frank, *Verhaaltjes, en gebeurtenissen uit het Achterhuis*, Amsterdam 1982.

het magazijn nog gehoriger'. Al deze notities zijn gericht op authenticiteit: zo was het, precies zo. Anne verslaat haar ervaringen als niet alleen tijd-, maar eveneens nadrukkelijk plaatsgebonden.

Plaats en verhaal

Het verhaal van een gebouw laat ons weten waar we zijn, wie we zijn en waar we naartoe gaan, zo zegt Libeskind:

Er is geen plek op aarde die geen geschiedenis heeft; zelfs een groen grasveld is meer dan gewoon een groen grasveld; er schuilt een geschiedenis onder, boven of naast. Je moet contact maken met de wezenlijke betekenis van de plek. De Romeinen noemden dit *genius loci* – de ziel, de specifieke, onvervangbare eigenheid van een plek waarin zowel de diepte in de tijd als de horizontale mogelijkheid van toekomstige ontwikkeling besloten liggen.⁸³

Met de terugkeer van Annes dagboek in het Achterhuis is de *genius loci* in deze ruimte terug. Annes uitvoerige en precieze aantekeningen over de indeling van ruimte en tijd laten zien hoezeer originaliteit en authenticiteit in de herinnering van deze plaats voor Anne met elkaar verbonden zijn. Haar notities zijn als een requisitoir tegen elke poging haar verhaal en 'Het Achterhuis' van hun context los te maken. Haar nauwgezette beschrijving van de werkelijkheid in het Achterhuis maakt het tot op de dag van vandaag mogelijk deze met behulp van het voorstellingsvermogen te betreden. Hiermee reduceert Anne de kloof tussen haar en de naoorlogse generatie zoveel als maar kan. Dankzij het Achterhuis en dankzij Annes dagboek samen is er de mogelijkheid om op de plaats zelf, in de verbeelding, mee te maken hoe op deze plaats geleefd is.

De nauwe verbinding tussen de te betreden en de beschreven werkelijkheid maakt het Achterhuis uniek. Filmmaker Marcel Prins en journalist Peter Henk Steenhuis stuiten daarop in hun boek *Andere Achterhuizen. Verhalen van Joodse onderduikers*.⁸⁴ Het is zeer onwaarschijnlijk dat de onderduikadressen die in dit boek worden beschreven en op de bijbehorende website te vinden zijn, door miljoenen bezocht zullen gaan worden. De verhalen over het leven op deze onderduikadressen worden nu, en dus verlaat, verteld. De getuigenis van Anne Frank is uniek omdat zij vanuit haar onderduikadres het leven op deze plaats en als onderduikster beschrijft. Hiermee wekt zij tot op de dag van vandaag de plaats waar zij met haar familie ondergedoken zat tot leven en wordt het Achterhuis een herinnering, bewoond door haar getuigenis.

Meer dan de behandeling ervan als enkel een tekst lijkt deze manier om haar notities te hanteren, te stroken met de intentie van Anne zelf toen ze haar dagboek

⁸³ D. Hammelburg, 'Nooit meer Auschwitz-lezing 2011', 6. De term 'Genius Loci', de 'geest van de plek', is ontleend aan C. Norberg-Schulz, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, New York 1984.

⁸⁴ M. Prins; P.-H. Steenhuis, *Andere Achterhuizen. Verhalen van Joodse onderduikers*, Amsterdam 2010; *Andere Achterhuizen*: <<http://www.andereachterhuizen.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

herschreef. Elk hoekje van het Achterhuis komt ter sprake, evenals ieder moment van de dag. Hierdoor wordt het huis meer dan een plaats die afkomstig is uit het verleden en die verwijst naar gebeurtenissen in het verleden. Gebeurtenissen in herinnering roepen, inclusief het lot van Anne en haar familie, dat kunnen de replica's in Japan en Engeland ook, of zelfs een op schaal gemaakt model van het Achterhuis in Madurodam.⁸⁵ Maar het echte Achterhuis – Prinsengracht 263 – is de enige plaats waar de bezoeker de concrete herinnering aan wat definitief voorbij en vernietigd is, kan binnentreden. Midden in onze wereld woont de herinnering aan en van Anne Frank. Wij kunnen de ruimte van die levende herinnering binnengaan en erin delen. Hierin bestaat het unieke belang en hierop steunt het succes van het Achterhuis. Interessant genoeg onderstreept de virtuele tour door het Achterhuis, die inmiddels is ontwikkeld, het belang van de enige 'echte', fysieke plaats.

Op basis van twee series foto's – van het lege en van het ingerichte huis – is eerst een cd-rom gemaakt: *Anne Frank Huis. Een huis met een verhaal*. Deze cd-rom werd door de Anne Frank Stichting in 1999 gepresenteerd bij de opening van het vernieuwde museum. In april 2010 werd op de website van het Anne Frank Huis een link aangebracht die het mogelijk maakt de virtuele rondgang door het huis te maken.⁸⁶ Bezoekers kunnen zich een weg klikken door een levensechte representatie van Prinsengracht 263, waarbij ze steeds eerst in een lege ruimte komen, die vervolgens transformeert in de kamer ingericht met meubels en objecten. Hiermee verweven zijn de gedetailleerde notities van Anne. Deze virtuele extensie van het Anne Frank Huis komt tegemoet aan de wens van de hedendaagse internetgebruiker om zelf uit te maken wat te zien en in welke volgorde. Het Achterhuis online dwingt niet tot een vaste route en kent geen eenrichtingsverkeer. Je hoeft er niet voor in de rij te staan en je kunt zo lang blijven als je wilt. Mensen hebben, aldus Van der Lans en Vuijsje in hun biografie, het huis voor zichzelf.⁸⁷

Waarschijnlijk zal deze manier om met het Achterhuis kennis te maken in de huidige beeldcultuur een belangrijke positie veroveren. Sid Jacobsen en Ernie Colón, de makers van de strip *Het leven van Anne Frank*, die in de ondertitel een 'grafische biografie' wordt genoemd – 'geautoriseerd door het Anne Frank Huis' – kwamen via Het Achterhuis online tot hun historisch correcte weergave.⁸⁸ Maar de virtuele tour lijkt het live bezoeken van het Achterhuis zelf niet te kunnen vervangen. De virtuele vleugel van het Anne Frank Huis zorgt er weliswaar op kun-

85 <<http://www.madurodam.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

86 Het Achterhuis Online: <<http://www.annefrank.org/nl/Subsites/Home>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

87 Van der Lans en Vuijsje stellen terecht de vraag hoever men met dit soort kunstgrepen mag gaan zonder het verhaal van Anne Frank te banaliseren. Zullen er in de virtuele reconstructie uiteindelijk ook bewegende en sprekende historische figuren worden gemonteerd, of fluisterende stemmen worden toegevoegd? De ICT-manager van de Anne Frank Stichting, Ita Amahorseija, geeft aan dat dit puur effectbejag zou zijn: 'Acterende mensen tasten in mijn ogen de nagestreefde authentieke sfeer van het virtuele huis aan'. Het virtuele achterhuis dient, net als het echte exemplaar, verstild te blijven. J. van der Lans; H. Vuijsje, *Het Anne Frank Huis*, 236-241.

88 S. Jacobsen; E. Colón, *Het leven van Anne Frank. De grafische biografie geautoriseerd door het Anne Frank Huis*, Amsterdam 2010.

stige wijze voor dat verschillende manieren om de werkelijkheid te beschrijven en te presenteren elkaar snijden. Maar alleen in het fysieke hart van het Anne Frank Huis, in het Achterhuis, verenigen zich beschreven en betreden werkelijkheid. Een website is en blijft een virtuele site, een plaats die men, omdat hij niet fysiek is, ook niet fysiek kan binnengaan. De ‘bewoonde herinnering’ van het Anne Frank Huis valt niet te delen door zich naar deze site te begeven. Hiermee is niet ontkend dat ook het virtuele belangrijke mogelijkheden biedt. Het kan bijvoorbeeld conserveren wat in de fysieke ruimte onherroepelijk vergankelijk blijkt. Het uitzicht op de kastanjeboom vanuit het venster raam, dat Anne sterk koesterde, zal deel blijven uitmaken van de virtuele tour. In het fysieke Achterhuis echter is het zoldervertrek van waaruit de kastanje te zien was een van de weinige ruimtes die uit veiligheids-overwegingen voor het publiek gesloten is. Bovendien is de kastanjeboom op 23 augustus 2010 omgewaaid, ondanks verwoede pogingen hem te behouden. In Het Achterhuis online blijft hij te zien, in al zijn glorie.

Toevluchtsoord

De Amerikaanse Holocaust-deskundige James Young typeert het Anne Frank Huis zowel fysiek als metaforisch als een heiligdom. Het is voor hem de nationale schrijn van vervolging en onderduik, van verlichting en verdraagzaamheid. Het is een heilige plaats waar het evenzo heilige testament huist in de gestalte van Annes dagboek.⁸⁹ Alleen deze plaats zet het dagboek in het juiste perspectief.

Op basis van een dergelijke gedachtegang ontstond er fel verzet toen de kastanjeboom bij het Achterhuis ziek bleek, en voorgesteld werd hem daarom te kappen. Van der Lans en Vuijsje signaleren dat de boom voor sommigen een relikwie was, omdat Anne ernaar heeft gekeken. Anderen zagen de boom als een van de laatste levende ‘getuigen’ van Annes verhaal, omdat ‘de boom Anne heeft gezien’.⁹⁰ In de felle discussie om het behoud van de boom in november 2006, tot in de rechtszaal – waarmee overigens de nuchtere reacties toen de boom in 2010 onverwacht door de wind werd geveld, opmerkelijk contrasteren – lijkt te worden vergeten dat niet de boom, maar de bezoekers van het huis de levende getuigen zijn van Annes verhaal. De paradox is daarbij dat zij bij hun bezoek aan het Achterhuis worden aangespoord om te zien wat zij zag, zonder feitelijke toegang tot het venster dat Anne uitzicht gaf op de buitenwereld.

Het venster op zolder was voor Anne van groot belang en gaf haar perspectief in haar uitzichtloze situatie. Alleen hier, helemaal bovenin het Achterhuis, kon zij zonder al te veel risico een glimp opvangen van de buitenwereld. Verder waren overal de gordijnen gesloten en waren er ’s avonds, zoals in alle Nederlandse huizen, op last van de Duitse bezetters voor de ramen verduisteringsgordijnen aange-

⁸⁹ Zie J. Young, ‘The Anne Frank House. Holland’s Memorial “Shrine of the Book”’, in J. Young (ed.), *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*, Munich/New York 1994, 131-137.

⁹⁰ J. van der Lans; H. Vuijsje, *Het Anne Frank Huis*, 218-224.

bracht van dik zwart papier om te voorkomen dat de geallieerde vliegers zich op de verlichte steden en dorpen zouden kunnen oriënteren. Het zolderraam had vrij uitzicht op de oude kastanjeboom in de tuin van de achterburen. Voor Anne was dit niet alleen een troostvol uitzicht op de natuur, maar het bevestigde haar geloof in het goede en haar hoop op een betere wereld (23 februari 1944).⁹¹

Het gebrek aan uitzicht, dat door deze ene vierkante meter lichtinval op zolder uiteraard niet werd goedgeemaakt, was voor Anne een van de meest beklemmende aspecten van het leven in onderduik. Op 24 december 1943 schrijft zij in haar dagboek:

Als iemand net van buiten komt, met de wind in zijn kleren en de kou op z'n gezicht, dan zou ik wel m'n hoofd onder de dekens willen stoppen, om niet te denken: Wanneer is het ons weer gegund lucht te ruiken. En omdat ik m'n hoofd niet in dekens mag verbergen, het integendeel rechtop en flink moet houden, komen de gedachten toch, niet een keer, maar vele, ontelbare malen.

Geloof me, als je 1½ jaar opgesloten zit, dan kan het je op sommige dagen eens teveel worden. (...) Fietsen, dansen, fluiten, de wereld in kijken, me jong voelen, weten dat ik vrij ben daar snak ik naar (...).

Naarmate het leven binnen steeds benauwder werd en de situatie buiten steeds dreigender, nam Anne vaker plaats bij het zolderraam. Annes verzameling filmsterrenplaatjes en andere knipsels op haar kamermuur hadden blijkbaar hun werking als representanten van een onbereikbaar geworden buitenwereld verloren en Anne vond nieuw perspectief op zolder. Eerst ging het nog om een zonnebad – 'Het is buiten mooi warm weer en ondanks alles maken wij er zoveel mogelijk gebruik van door op het harmonica-bed op zolder te gaan liggen', zo schrijft Anne op 21 augustus 1942 – of om een plaats om ongestoord met Peter af te spreken, zoals ze onder andere op 23 februari 1944 noteert. Het venster wordt echter in de zomer van 1944 meer en meer het symbool van een religieus verlangen zoals Anne dat al in februari van dat jaar verwoordde en nader uitwerkte in haar verhaal 'Angst', dat zij dateerde op 25 maart 1944.⁹² Dat dit verlangen danig op de proef gesteld wordt, noteert Anne op 13 juni 1944 in haar dagboek:

Vele mensen vinden de natuur mooi, velen slapen eens onder de blote hemel, velen verlangen in gevangenissen of ziekenhuizen naar de dag dat ze weer vrij van de natuur kunnen genieten, maar weinigen zijn met hun verlangen zo afgesloten en geïsoleerd van datgene wat voor arm en rijk hetzelfde is.

Het is geen verbeelding dat het zien van de hemel, de wolken, de maan en de sterren mij rustig en afwachtend maakt. Dit middel is veel beter dan Valeriaan of broom, de natuur

91 De symbolische waarde die het zoldervenster voor Anne vertegenwoordigde, het geloof in een God die haar bijstond tijdens de verschrikking zonder haar ervan te verlossen, spreekt eveneens uit haar onge-dateerde, fictieve verhaal, getiteld 'Joke', uit de bundel *Verhalen rondom het Achterhuis*. Het beschrijft hoe een meisje aan het open venster in haar kamertje geneest van haar wanhoop. A. Frank, *Verhalen rondom het achterhuis*, Amsterdam 1960, 94-95.

92 A. Frank, *Verhalen rondom het achterhuis*, 84-87.

maakt mij klein en gereed om alle slagen moedig op te vangen!

Het heeft zo moeten zijn dat ik de natuur niet anders dan soms per uitzondering door dik bestoven en vuil begordijnde ramen mag zien en om daardoor te kijken is geen plezier meer, de natuur is het enige dat werkelijk geen surrogaat kan verdragen!

Het surrogaat herinnerde Anne Frank aan de werkelijkheid, aan de afwezigheid van de werkelijkheid, aan haar verlangen naar de werkelijkheid. Wat bij aanvang van het Achterhuis avontuur haar grootste vrees was – in oorlogstijd overgeleverd te worden aan de wereld buiten –, voedt nu Annes hoop en grootste wens: de wereld buiten te betreden, in vrijheid, om daar haar idealen uit te dragen en ideeën nader vorm te geven.

Op 15 juli 1944 beschrijft Anne Frank haar onverwoestbare geloof in een betere wereld als volgt: '(...) als ik naar de hemel kijk, denk ik dat dit alles zich weer ten goede zal wenden, dat ook deze hardheid op zal houden, dat er weer rust en vrede in de wereldorde zal komen. Intussen moet ik m'n denkbeelden hoog en droog houden, in de tijden die komen zijn ze misschien toch nog uit te voeren!' Haar geestkracht blijkt een inspiratiebron voor velen. Zo ook voor Nelson Mandela (1918-2013), voormalig president van Zuid-Afrika. Zevenentwintig jaar lang zat Mandela gevangen op Robbeneiland vanwege zijn strijd tegen de apartheid. In de gevangenis op dit eiland lasen velen Annes dagboek. Mandela: 'We putten er moed uit. Het gaf ons kracht en versterkte ons in het vertrouwen in de onoverwinnelijkheid van vrijheid en gerechtigheid'.⁹³

Conclusie

'Naar buiten, lucht en lachen', schreeuwt het in me;
ik antwoord niet eens meer, ga op een divan liggen en slaap om de tijd,
de stilte, de verschrikkelijke angst ook, te verkorten,
want te doden zijn ze niet'.

Anne Frank, 29 oktober 1943

In dit hoofdstuk werkte ik de stelling uit dat het maatschappelijke belang van het herdenken een verbinding aan dient te gaan met onze persoonlijke leefwereld. De idee dat de geschiedenis van Anne Frank alleen tot de verbeelding spreekt voor diegenen die in een soortgelijke situatie van onvrijheid en gevangenschap verkeren, is een misverstand. 'We hebben eigenlijk allemaal een Anne Frank in onze bovenkamer', zo zegt Shalom Auslander, die Anne Frank in zijn roman tot levende getuige schiep.⁹⁴

Het verhaal van Anne Frank, dat zij optekende tijdens haar onderduikperiode in het Achterhuis, herinnert ons aan haar hoop en maakt de tragische kanten ervan voorstelbaar. De Achterhuisbewoners leefden in de voortdurende angst dat de bar-

93 Nelson Mandela over het dagboek van Anne Frank: <<http://www.annefrank.org/nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

94 G. Bauer, 'Interview met Shalom Auslander'.

rière tussen hun binnenwereld en de oorlog buiten doorbroken zou worden. Het zou het einde van hun leven inluiden. Het gebrek aan uitzicht wakkerde naarmate de tijd verstreek bij Anne en haar medebewoners tegelijkertijd in toenemende mate het verlangen aan naar buiten, naar vrijheid. Het is deze authentieke ervaring die toeristen mee naar huis nemen na het 'lezen' van Annes plaats in de wereld in tijden van oorlog en vervolging.

Anders dan degenen wier ondergang hier herdacht wordt, zullen erfgoedtoeristen de ingang van het Achterhuis op de dag van aankomst nog een tweede maal passeren – om terug te keren naar het leven dat ze tijdelijk onderbraken. Wat voor Anne Frank een toevluchtsoord was, is voor hen een doorgangsoord. Bezoekers van het Achterhuis zijn niet gedoemd twee jaar lang in de kleine ruimte te verkeren, maar lopen er binnen een uur in en uit. Zij hebben de vrijheid waar de Achterhuisbewoners naar verlangden, inclusief het uitzicht op het leven in de stad waarvan zij zelf onlosmakelijk deel zijn. 'Naar buiten, lucht en lachen'! Erfgoedtoeristen worden zich bewust van Annes onvervulde en onvervulbare verlangen. Zij ervaren wat het betekent om na het betreden van 'vreemd land' weer thuis te komen.

4.3 TRAUMAUVERWERKING

Charlotte Salomon: Een tijdloos verhaal

Inleiding

De Nederlands-Israëliësch beeldend kunstenaar Ram Katzir ontwerpt in 2006 een kunstwerk in opdracht van het Joods Historisch Museum in Amsterdam: ‘Sgt. Kosher’s Jewish Hearts Club Band’. Katzir stelt een portret samen van bekende Joodse personen in verleden en heden die zich rondom de fictieve familie Hollander scharen. Deze familie, op het schilderij vooraan in het midden te zien, speelt een belangrijke rol in het kindermuseum van het Joods Historisch Museum.¹ Op de website van het museum kunnen kinderen het virtuele huis van de familie Hollander betreden. Het schilderij van Katzir, voorgesteld als ‘familieportret’, hangt daar aan de muur van hun woonkamer:

Mag ik je even voorstellen? De verre familieleden van de Hollanders. Ze komen uit bijna alle landen van de wereld. Sommigen leefden vroeger, anderen leven nu. En ze zijn allemaal Joods. Huh? Die ook? Ja, die ook!²

Wie het portret goed bekijkt, ontdekt steeds opnieuw een bekend gezicht. Ik noem in willekeurige volgorde: Job Cohen, Arnon Grunberg, Awraham Soetendorp, Isa Hoes, Hannah Arendt, Michelangelo’s David, Sigmund Freud, Daniel Libeskind, Karl Marx, Mozes, Jezus, Franz Kafka, Marc Chagall, Elie Wiesel, Walter Benjamin, Albert Einstein, Etty Hillesum, Amos Oz, Barbra Streisand, Frans Weisz, Spinoza, Woody Allen, Bob Dylan, Steven Spielberg, Marilyn Monroe, Anne Frank en – in de linker bovenhoek – Charlotte Salomon.

Ram Katzir maakt met zijn schilderij een Joodse parodie op de inmiddels klassiek geworden cover van het album dat de Beatles in 1967 uitbrachten (‘Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band’). De personen op het portret van Katzir delen niet alleen de Joodse identiteit maar zijn, net als de beroemdheden op de platenhoes van deze legendarische popgroep, bekend geraakt vanwege hun intellectuele of artistieke kwaliteiten. Zij maken deel uit van één grote familie deze verzameling creatieve mensen, zo maakt het kunstwerk van Katzir zichtbaar.

Wat op het portret buiten beeld blijft, is de geschiedenis die deze Joodse beroemdheden verbindt en die de naam Auschwitz draagt. Een deel van de geportretteerden is na Auschwitz geboren, maar heeft ouders of grootouders die de Jodenvervolging en -vernietiging zelf hebben meegemaakt. Een ander deel gaf vorm aan het leven en werk in een tijd die ver voorafging aan twee wereldoorlogen. Charlotte

¹ <<http://www.jhm.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014)

² <<http://www.jhmkindermuseum.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).



Sgt. Kosher's Jewish Hearts Club Band. © Ram Katzir, olieverf op doek, 190 x 235 cm, 2006. Uitvoering i.s.m. Willem van den Hoed & Arnout Killian. Onderdeel van het JHM KINDERMUSEUM. Collectie Joods Historisch Museum, Amsterdam.

Salomon, wier leven en werk in dit hoofdstuk centraal staan, werd tijdens de Eerste Wereldoorlog geboren (Berlijn, 16 april 1917) en werd tijdens de Tweede Wereldoorlog, op 10 oktober 1943, van het leven beroofd.

Het artistieke werk van Charlotte Salomon bleef bewaard. In de zomer van 1943 draagt zij het kunstwerk *Leven? of Theater?*, een collectie van honderden 'gouaches' – schilderijen van onverdunde waterverf – met bijbehorende teksten en muziek over aan een vriend. 'Bewaar het goed, het is mijn hele leven', zijn de woorden die zij uitspreekt vlak voor haar deportatie naar Auschwitz. Het totale levenswerk van Charlotte Salomon bestaat uit een verzameling van 1325 gouaches en transparanten. Ruim vijfhonderd van deze schilderijen (losse schetsen en voorstudies) keurde zij af en kregen geen plaats in haar hoofdwerk.³ Een serie van ongeveer achthonderd schilderijen werden door haar goed genoeg bevonden. Charlotte rangschikte en nummerde deze schilderijen en voorzag ze van tekst- en muziekfragmenten. Het muziektheaterstuk *Leven? of Theater?* dat hiervan het resultaat is, werd met haar

3 Zie M. Mansoor, 'Charlotte Salomons andere Seite. Die Verso-Seiten und nicht nummerierten Blätter aus *Leben? Oder Theater?*', in E. van Voolen (Hg.), *Charlotte Salomon. Leben? Oder Theater?*, München (et al.) 2004, 410-417.

‘werk in uitvoering’ na de oorlog eigendom van het Joods Historisch Museum.

Charlotte Salomon maakte een biografie in beelden. Wie naar haar afbeelding op het familieportret van Katzir kijkt in de wetenschap dat zij is vermoord, vergeet het leven waaraan Charlotte Salomon tot op het laatste moment creatief vormgaf. Wie vooral gefascineerd is door de artistieke kwaliteit van het kunstwerk dat zij na-
laat, vergeet dat de vervolging en vernietiging van de Joden eraan ten grondslag ligt. Kunst en leven zijn in herinnering aan het werk van Charlotte Salomon, hoe je het ook wendt of keert, verbonden met de dood.

Cultureel trauma

Het herdenken van een persoonlijke leefwereld schept ruimte voor een publieke vorm van rouw, zo formuleerde ik als derde deelhypothese in de conclusie van hoofdstuk 3. Op basis van het kunstwerk dat ons na de dood van Charlotte Salomon herinnert aan haar leven, werk ik deze stelling verder uit. Ik verhelder de betekenis van haar werk in dit verband vanuit het denken over het ‘cultureel trauma’.

Het traumabegrip heeft in de loop der jaren een steeds bredere toepassing gekregen, aldus historicus Willem Frijhoff. Wat voornamelijk aan deze begripsverruiming heeft bijgedragen, zijn de zogenoemde ‘megatrauma’s uit de geschiedenis’. De Holocaust is hiervan het dieptepunt en symbool geworden. Sinds de fysieke en culturele vernietiging van hele gemeenschappen een plaats heeft gekregen in ons historisch bewustzijn is het traumabegrip afgedreven van haar oorspronkelijke betekenis. Trauma wordt sindsdien gedefinieerd als een objectieve gebeurtenisstructuur die vanzelfsprekend tot traumatische ervaringen moet leiden. Ten onrechte, stelt Frijhoff: trauma blijft, in tegenstelling tot de catastrofe zelf die het trauma veroorzaakt en objectief is vast te stellen, een subjectieve vorm van ervaring en verwerking.⁴ Frijhoff pleit in dit verband dan ook voor een zekere terughoudendheid, dat wil zeggen de emotionele verwerking van misdaden uit het verleden niet al te snel als trauma te duiden en de verduurzaming ervan niet op te vatten als een geldige vorm van historisch bewustzijn of historische werkelijkheid.⁵

In een poging het traumabegrip opnieuw te definiëren, onderscheidt Frijhoff een drietal betekenisdragers: ervaring, herinnering en verwerking. Iedere definitie van trauma – de individuele, collectieve en culturele variant – is te herleiden tot deze drie begrippen, al werken zij bij individuen anders dan bij groepen. Een traumatische ervaring kan algemeen genomen alleen worden verwerkt wanneer deze in het geheugen is opgeslagen.⁶ Dit verwerkingsproces heeft tijd nodig. Een trauma manifesteert zich nooit onmiddellijk maar dient zich aan na een fase van absolute ontkenning en verdringing. Deze afstand in de tijd duidt Frijhoff als de belangrijkste

4 W. Frijhoff, ‘Traumatische herinnering. Bij wijze van inleiding’, in *Leidschrift* 28 (2013) 3, 7-24, spec. 13-14.

5 W. Frijhoff, ‘Traumatische herinnering’, 13.

6 W. Frijhoff, ‘Traumatische herinnering’, 21.

dimensie van een psychisch trauma, ontstaan op basis van reële ervaringen.⁷ Het re-activeren van een trauma verloopt via de herinnering die het verleden op het niveau van de emotie alomtegenwoordig stelt. Frijhoff licht in dit verband toe:

De onmiddellijke ervaring kent nog geen trauma, maar alleen leed, vrees of hoop, die op duiding in een levenstraject wachten. Trauma is juist een dwangmatige herbeleving, als terugkeer naar een vroeger stadium, van iets wat in het gewone leven al naar een volgend stadium geëvolueerd zou zijn. De tijd staat dan stil. Het later toegeëigende verleden is dan een exacte kopie van het oorspronkelijke verleden, niet bijgewerkt aan de hand van ervaringen uit de tussentijd, zoals dat in onze alledaagse beleving gebeurt. Vandaar het gevoel van onmiddellijkheid en onontkoombare urgentie van de toe-eigening. Het verleden is helemaal present en doet over de tijdspanne heen een onmiddellijk appel op de persoonlijke emoties. Vandaar ook de dwangmatige fixatie op het verleden die trauma kenmerkt, en de nauwe band met de herinneringscultuur.⁸

Wat voor het ‘individueel trauma’ geldt, geldt eveneens voor het zogenoemde ‘collectief trauma’. Frijhoff: ‘Het verleden wordt ervaren alsof het nog steeds present is en er nog steeds acuut tegen gevochten moet worden. Collectieve emoties daarover kunnen dan gemakkelijk tot een echt collectief trauma leiden dat over de individuele ervaringen heen aan een gevoel van collectieve identiteit appelleert’.⁹ Tussen beide vormen van trauma is echter ook een verschil waarneembaar. In het geval van een individueel trauma is de traumatische ervaring afgeleid uit een oorspronkelijk beeld. Een collectief trauma daarentegen berust, aldus Frijhoff, op ‘een beeld met een verhaal dat de ervaring bemiddelt en er naast een fysieke ook een symbolische betekenis aan geeft’. Het is het samenspel van deze drie elementen – een narratief kader, de historische context voor de interpretatie en de verbeeldingskracht – dat een collectieve traumatische ervaring veroorzaakt.¹⁰

Een collectieve traumatische ervaring schept vervolgens de basis voor datgene wat de Amerikaanse socioloog Jeffrey Alexander omschrijft als een ‘cultureel trauma’. Cultureel trauma manifesteert zich wanneer leden van een gemeenschap het gevoel hebben onderworpen te zijn geweest aan een vreselijke gebeurtenis die het collectieve en historische bewustzijn voorgoed tekent en die de collectieve identiteit fundamenteel en onherroepelijk verandert.¹¹ In de definitie van Alexander wordt trauma opgevat als een collectief proces van benoeming en betekenisgeving. Trauma wordt geconstrueerd, aldus Frijhoff, die de theorie van Alexander nader uitwerkt:

7 Frijhoff, ‘Traumatische herinnering’, 18, verwijst in dit verband naar de Amerikaanse psychoanalytica Cathy Caruth. Zie ook C. Caruth, ‘Trauma and Experience’, in C. Caruth (ed.), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore/London 1995, 3-12.

8 W. Frijhoff, ‘Traumatische herinnering’, 18.

9 W. Frijhoff, ‘Traumatische herinnering’, 18. Over trauma en identiteitsconstructie, zie K. Tilmans e.a. (eds), *Performing the Past. Memory, History, and Identity in Modern Europe*, Amsterdam 2010.

10 W. Frijhoff, ‘Traumatische herinnering’, 19. Over de verhouding tussen trauma, verhaal en geschiedenis, zie C. Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore/London 1996.

11 J. Alexander, ‘Toward a Theory of Cultural Trauma’, in J. Alexander e.a. (eds), *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley 2004, 1-30, spec. 1.

In dat proces van traumaconstructie kunnen sociale groepen, naties of zelfs hele beschavingen niet alleen het bestaan en de bron van menselijk lijden identificeren maar er ook een zekere mate van verantwoordelijkheid voor accepteren: lijden identificeren betekent het onheil of de ramp erkennen als kwaad en de ervaring daarvan als reëel menselijk lijden. Die herkenning impliceert mede-lijden, dus zich het lijden van anderen daadwerkelijk toe-eigenen en in solidariteit met de slachtoffers deel aan dat trauma krijgen, of, omgekeerd, die herkenning afwijzen en solidariteit weigeren. In de ogen van Alexander is trauma dus niet het automatische gevolg van pijn of lijden, maar de uitkomst van een culturele crisis waarbij een scheur of breuk in het identiteitsgevoel door een proces van verschuiving en toe-eigening van waarden wordt geheeld.¹²

Jeffrey Alexander schrijft in dit verband een voorname rol toe aan de zogenoemde *Carrier groups* – ‘traumamakelaars’ – die betekenis weten toe te kennen aan collectief lijden en in dat proces van identiteitsrevisie en identiteitsherstel een belangrijke rol spelen.¹³

Charlotte Salomon wordt, in herinnering aan de Holocaust als een cultureel trauma, in dit hoofdstuk geïdentificeerd als zo’n traumamakelaar. Met haar herinneringskunst biedt zij in dubbele zin weerstand aan de geschiedenis: aan haar familiegeschiedenis en aan de politieke geschiedenis.¹⁴ Charlotte Salomon werd geconfronteerd met een aantal zelfdodingen in haar familie (individueel trauma) in een tijd waarin het antisemitisme en het nazisme in opkomst waren en de massavernietiging in gang gezet werd (collectief trauma). Deze geschiedenis werkte aanvankelijk op emotioneel niveau diepingrijpend door, legde volledig beslag op haar alledaagse ervaringen en maakte dat Charlotte Salomon overwoog om zelfmoord te plegen. Het verbeelden van haar traumatische herinnering behoeft haar echter voor een zelfverkozen dood. In het kunstwerk *Leven? of Theater?* schiep Charlotte Salomon de wereld en werkelijkheid opnieuw uit beelden. Deze verwerkingsstrategie was niet alleen voor haarzelf van betekenis maar blijkt, zo werk ik in dit hoofdstuk verder uit, een bron van betekenis voor de toeschouwer van haar muziektheaterstuk – generaties later.

Waar de verwerking van een trauma in bestaande theorieën in zekere zin geslaagd is wanneer de gebeurtenis niet langer emotioneel op afstand wordt gehouden maar opnieuw wordt doorleefd, maakt Charlotte Salomon met haar kunstwerk een heel andere dimensie van traumaverwerking zichtbaar. Het verwerken van een trauma vraagt om het bewaren van de afstand ten aanzien van het verleden: om een bepaalde vorm van distantie die zij vindt in haar verbeelding. Een analyse van de

¹² W. Frijhoff, ‘Traumatische herinnering’, 23.

¹³ W. Frijhoff, ‘Traumatische herinnering’, 23. Zie ook J. Alexander, ‘Toward a Theory of Cultural Trauma’, 11.

¹⁴ E. van Alphen, ‘Verzet tegen de geschiedenis in Charlotte Salomons *Leven? of Theater?*’, in J. Cahen; J. Kröger, *Charlotte Salomon. Door de ogen van Jonathan Safran Foer, Bernice Eisenstein en Ernst van Alphen*, Publicatie bij de tentoonstelling in het Joods Historisch Museum, 4 juni 2010 tot en met 17 oktober 2010, Amsterdam 2010, 28-46, spec. 44. Over trauma en politiek: J. Edkins, *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge 2003; E. Kaplan, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick/London 2005.

drie tijdsdimensies die in haar kunstwerk een rol spelen – een chronologische tijd (ervaring), een expressieve tijd (herinnering) en een reflectieve tijd (verwerking) – concretiseert deze opvatting. In het vervolg van dit hoofdstuk werk ik deze drie tijdsdimensies en betekenisdragers van trauma een voor een verder uit en laat ik zien in welke zin zij het verhaal van Charlotte Salomon op een paradoxale manier een tijdloos karakter geven.

Chronologische tijd

Ik plaats het kunstwerk van Charlotte Salomon allereerst in het perspectief van de chronologische tijd: het verloop van haar leven. *Leven? of Theater?* bestaat uit drie delen: een proloog, een hoofddeel en een epiloog. De proloog gaat over de tijd van Charlottes jeugd in Berlijn tot 1937. Het hoofddeel beschrijft de driehoeksverhouding tussen haarzelf, haar grote liefde (zangpedagoog Alfred Wolfsohn) en haar stiefmoeder (operazangeres Paula Salomon-Lindberg). In de epiloog staat Charlottes verblijf in Zuid-Frankrijk centraal, waar zij in ballingschap leefde van 1939 tot 1942. Kortom: Charlotte bracht het grootste deel van haar leven door in het Duitse Rijk (1917-1939) en aan de Franse Riviera (1939-1943).

De Amerikaans-Joodse historica Mary Felstiner, internationaal erkend biografe van Charlotte Salomon, brengt de levensgeschiedenis van deze jonge vrouw in beeld als een ‘gepersonifieerde geschiedschrijving’. In het boek *To Paint Her Life* plaatst Felstiner het werk en leven van Charlotte Salomon tegen de achtergrond van het culturele en politieke klimaat van de jaren twintig en dertig, dat verandert door de opkomst van het nazisme. ‘(...) Mijn benadering’, zo licht Felstiner haar onderzoek naar de biografie van Charlotte Salomon toe, is ‘een manier om de tegenstrijdigheden en tragedies van een tijdperk, de uitbarsting van zelfmoord en volkerenmoord, gestalte te geven in enkele ongewone levens’.¹⁵ Waaronder dus dat van Charlotte Salomon.

Felstiner kiest in haar biografie van Charlotte Salomon voor een opzet waarin de nationaalsocialistische strategieën van in- en uitsluiting langzaam tot een dieptepunt leiden. De politieke geschiedenis vormt het decor of de achtergrond waartegen het werk en het leven van Charlotte Salomon gesitueerd worden. Wanneer Charlottes persoonlijke strijd het uitgangspunt vormt in de beschrijving van haar biografie, zoals ik in dit hoofdstuk nader zal uitwerken, blijkt de paradox van het tijdperk waarin zij leefde niet zozeer die van in- en exclusie. Ik herleid de tegenstrijdigheden van de jaren twintig en dertig in deze lijn naar een viertal thema’s die voortkomen uit het denken in termen van verlies en toe-eigening. De herinnering

15 M. Felstiner, *Charlotte Salomon. Een biografie*, Amsterdam 1994, 11 (oorspr. uitg. *To Paint her Life. Charlotte Salomon in the Nazi Era*, New York 1994). Zie voor een interview met Mary Felstiner: R. van Haastrecht, ‘Het dubbelgevecht tegen de dood van Charlotte Salomon’, in *Trouw*, 28 september 1994. Zie ook C. Fischer-Defoy, ‘Charlotte Salomons Leben. Eine Spurensuche’, in E. van Voolen (Hg.), *Charlotte Salomon*, 12-22.

aan Charlottes persoonlijke leefwereld, aan haar familiegeschiedenis, draagt in deze visie bij aan een beter begrip van de politieke geschiedenis. Ik vooronderstel dat de manier waarop Charlotte Salomon haar traumatische ervaringen verwerkt, wellicht enkele aanknopingspunten biedt voor de wijze waarop de Holocaust als een cultureel trauma om herinnering en verwerking vraagt.

1917-1933: Identiteit en vervreemding

Het eerste thema dat ik in de biografie van Charlotte Salomon benoem, is de zoektocht naar identiteit in een situatie van vervreemding. Een aantal van Charlottes familieleden worstelt met het verwerkelijken van hun identiteit. In haar familiegeschiedenis doet zich een reeks zelfmoorden voor. Vier vrouwen en twee mannen van moederszijde maken een einde aan hun leven. Over de zelfmoorden wordt in de familie Salomon niet gesproken. Zo wordt Charlotte verteld dat haar moeder, die in 1926 uit het raam sprong, stierf aan griep.¹⁶ Dertien jaar later, wanneer ze tweentwintig is, verneemt Charlotte de werkelijke doodsoorzaak en blijkt *der Freitod*, zoals zelfmoord destijds werd genoemd, niet alleen kenmerkend voor haar familiegeschiedenis te zijn. Felstiner signaleert dat in de Weimarperiode in Duitsland (1918/1919-1933) zelfmoord alomtegenwoordig is, met name onder Joden en in het bijzonder onder Joodse vrouwen. Duitsland staat in deze tijd, vergeleken met andere westerse landen, op de vierde plaats met het aantal zelfmoorden – en Berlijn, de stad waar Charlotte opgroeit, zelfs op nummer één. Het hoge aantal zelfdodingen kan volgens Felstiner worden toegeschreven aan het maatschappelijke isolement van vrouwen. De uitsluiting van vrouwen in het publieke leven wordt met de marginalisering van alle Duitse Joden tijdens de opkomst van het antisemitisme nog versterkt, waardoor het aantal zelfdodingen toeneemt (22-28). De stijgende zelfmoordcijfers zijn echter voor Duitse artsen het bewijs dat integratie en inteelt bij de Joden tot mentale en morele afwijkingen leiden. Zelfmoord is daardoor bij Joodse families een taboe. Het erkennen van de zelfdodingen binnen de familie Salomon zou de degeneratie van de Joden bewijzen en het idee kracht bijzetten dat waanzin in het bloed zit, vooral in de vrouwelijke lijn. Het lijkt daarom beter de doodsoorzaak geheim te houden (28-29).

Na de dood van haar moeder wordt Charlotte Salomon verzorgd door kinderjuffen; haar vader Albert Salomon, chirurg van beroep, gaat vooral op in zijn werk (30). In 1930 hertrouwt hij met operazangeres Paula Lindberg.¹⁷ Charlotte is dan dertien jaar oud en mag niet bij het huwelijk zijn, zoals zij vijf jaar eerder bij haar moeders crematie werd weggehouden. Charlotte adoreert haar stiefmoeder, die er op haar beurt alles aan doet om een liefdevol thuis te creëren. 'Ze moest het gevoel hebben

¹⁶ Charlotte Grunwald, de tante en naamgenote van Charlotte, verdrinkt zichzelf in 1913. Fränze Salomon-Grunwald, de moeder van Charlotte, springt uit het raam in 1926. Charlottes grootmoeder ten slotte maakt in 1940 een einde aan haar leven. M. Felstiner, *Charlotte Salomon*, 22. Verwijzingen naar dit boek in het vervolg van deze paragraaf staan met paginanummers tussen haakjes in de tekst.

¹⁷ Zie C. Fischer-Defoy, *Paula Salomon-Lindberg – mein 'C'est la vie' Leben. Gespräch über ein langes Leben in einer bewegten Zeit. Aufgezeichnet von Christine Fischer-Defoy*, Berlin 1992.

dat ik evenveel van haar hield als van hem', zo licht Paula Salomon-Lindberg de nieuwe gezinssituatie toe in een interview met Mary Felstiner, en vervolgt: 'Ik moest haar behoeden voor eenzaamheid' (33). Wanneer Charlotte Salomon sombere buien heeft, leeft bij haar ouders de vrees dat zij het 'zelfmoordgen' heeft overgeërfd.

Charlotte Salomon gelooft zelf niet dat haar identiteit bij de geboorte gegeven is. Zowel op cultureel als religieus niveau verovert zij de vrijheid, een gewenste identiteit vorm te geven. Charlotte en haar vader zijn geassimileerde Duitse Joden die het orthodoxe geloof hebben afgelegd en voor zichzelf een plaats weten te vinden in de Duits-christelijke cultuur. Via Paula Salomon-Lindberg maken zij opnieuw kennis met het vieren van de sabbat en het bezoek aan de synagoge. Charlottes stiefmoeder introduceert hen in de Liberaal-joodse gemeenschap. 'Voor Lottes gevoel betekende Joods-zijn een godsdienst die kon worden aanvaard of afgewezen', zo bereflecteert Mary Felstiner dit proces van identiteitsvorming, en zij vervolgt: 'Na 1933 betekende het een ras – onuitwisbaar – en die verandering van definitie heeft zij [Charlotte Salomon] haar leven lang vastbesloten genegeerd' (41).

Joods-zijn blijft voor Charlotte Salomon verbonden met een zelfverkozen Joods leven, in plaats van met een door de nazi's opgedrongen raciaal Jodendom. Charlotte distantieert zich van de dubbele dreiging die, zowel gezien haar familiegeschiedenis als de politieke geschiedenis, uitgaat van haar identiteit als Joodse vrouw. Zij zoekt naar een manier om haar zelfbeeld hoog te houden in een situatie die haar steeds verder doet afdrijven van haar oorsprong. Het optekenen van deze vreemding blijkt haar redding.

1933-1938: Creativiteit en destructie

Het tweede thema dat ik uit de biografie van Charlotte Salomon licht, is de ontwikkeling van haar creativiteit onder een destructief regime. In 1933, Charlotte is dan zestien jaar oud, verliezen veel Joden hun baan en verlaten de stad. Haar ouders blijven na hun ontslag echter werkzaam respectievelijk als arts in een Joods ziekenhuis en als zangeres onder gezag van de *Kulturbund* – een Joodse culturele instelling die onder leiding staat van Kurt Singer (42/43). Singer is een vriend van Charlottes stiefmoeder en voert tot 1933 het bewind over de Berlijnse opera. Hij weet van de nazi's toestemming te krijgen voor een aparte creatieve ruimte, 'een soort vrijplaats voor Joodse kunstenaars', aldus Paula Salomon-Lindberg, 'zodat zij konden optreden voor een louter Joods publiek in verenigingsgebouwen, synagoges en soms bij particulieren thuis' (43).

De *Kulturbund Deutscher Juden* (KJD), al snel *Jüdischer Kulturbund* genoemd, wordt het centrum voor vervolgte Joodse kunstenaars die niet meer in de openbaarheid kunnen optreden.¹⁸ De Joodse cultuur wordt door deze concentratie binnen de nationaalsocialistische dictatuur controleerbaar. Tegelijkertijd ontwikkelen de Joodse kunst en cultuur zich als een wapen tegen de nationaalsocialistische ideo-

18 Zie A. Olivier; S. Braun, *Anpassung oder Verbot. Künstlerinnen und die 30er Jahre*, Düsseldorf 1998, 197-223, spec. 210-211.

logie. Het theater is behalve een plaats voor ontspanning en artistiek talent ook een plaats voor de reconstructie van de Joodse identiteit. Het biedt mensen de gelegenheid om de eigen identiteit in dubbele zin bevestigd te zien: in hun wezen als kunstenaar en in hun wezen als Jood. De restricties die men in acht dient te nemen – zo mogen er binnen de cultuurbond geen Duitse werken worden opgevoerd – leiden tot een creatief Joods repertoire waarin bijvoorbeeld Schubert gespeeld wordt, geardeerd met teksten van een niet-arische dichter of met Bijbelteksten.¹⁹

In het jaar dat de *Kulturbund* wordt opgericht, verlaat Charlotte Salomon haar school. Aan dit vroegtijdige vertrek ligt een principiële overweging ten grondslag: de nazisymbolen kwetsen haar (43/44). Tijdens een reis naar Rome, die zij met haar grootouders maakt voor haar zeventiende verjaardag, raakt Charlotte met veel plezier aan het schilderen en ontstaat haar wens, toegelaten te worden tot de kunstacademie in Berlijn. Op deze academie wordt zij aanvankelijk geweigerd wegens gebrek aan talent (46). Na wat privéles haalt Charlotte in 1936 het toelatingsexamen, inmiddels geprezen om haar artistieke kwaliteiten en bescheidenheid – terwijl de Joden met het opkomende antisemitisme steeds meer worden uitgesloten van het publieke leven (49/50). Wanneer Charlotte als tweedejaars student een prijs wint, wordt deze niet aan haar uitgereikt. Haar Joodse identiteit zou bekend worden wanneer zij de prijs in ontvangst zou nemen. De directeur van de academie wil ophef voorkomen en kent de prijs toe aan een van haar medestudenten. Op school zingt het incident echter al snel rond, waardoor Charlotte uiteindelijk niet langer kan blijven (74/75).

In de zomer van 1938 wordt Charlotte uitgeschreven bij de kunstacademie. In dezelfde periode reist er een grote tentoonstelling de wereld rond over *Entartete Kunst*. Kunstwerken die tijdens het Derde Rijk in de ogen van het fascistische regime – dat alleen de ‘Arische kunst’ als esthetisch en moreel juist acht – ‘ontaard’ zijn, worden uit de Duitse musea verwijderd. De zeshonderdvijftig in beslag genomen werken roepen minachting op voor de kleuren en vormen van de grote expressionisten. *Entartung*, biologische degeneratie – het woord dat de familie Salomon tot het geheim houden van de zelfmoorden heeft gedreven – bepaalt nu het kunstbeleid van de overheid (75). Voor Charlotte Salomon zijn de jaren waarin zij het meest tegenwerking ondervindt om haar artistieke kwaliteiten te ontplooiën eveneens de jaren waarin zij de inspiratie opdoet voor haar grote, vernieuwende werk (1936-1938). Charlotte heeft in deze periode volgens Mary Felstiner geleerd ‘zich te concentreren op wat ze wil, zelfs als dat onbereikbaar is’ (49). Het destructieve regime bevestigt haar wil om te creëren. In *Leven? of Theater?* toont Charlotte dan ook trots ‘haar affiniteit met alle stijlen die de nazi’s krachtig onderdrukten’ (76).

19 Zie C. Fischer-Defoy; R. Meerwein, ‘Zur Geschichte des Kulturbundes Deutscher Juden 1933-1940’, in C. Fischer-Defoy (Hg.), *Charlotte Salomon – Leben oder Theater? Das ‘Lebensbild’ einer jüdischen Malerin aus Berlin 1917-1943. Bilder und Spuren, Notizen, Gespräche, Dokumente*, Berlin 1986, 134-157, spec. 136-137.

1938-1939: Thuiskomst en ballingschap

Het derde thema dat ik in de biografie van Charlotte Salomon onderscheid, staat in het teken van het vinden van een thuis in een periode die zich kenmerkt door verbanning en ballingschap. In 1938 is de familie Salomon, vijf jaar na Hitlers machts-overname, nog steeds onverminderd aan het werk in nazi-Duitsland. De stiefmoeder van Charlotte musicceert met Kurt Singer, haar vader opereert in een Joods ziekenhuis. Met familie en vrienden geven zij vorm aan het voortgaande Joodse leven in Berlijn. Terwijl zij zich verzetten tegen een noodgedwongen vertrek, helpt Paula Salomon-Lindberg andere musici en pseudo-musici om te emigreren (80).

Joodse vluchtelingen ondervinden in deze periode steeds meer tegenwerking. In toenemende mate gelden er voor Duitse Joden immigratiebeperkingen in de Verenigde Staten en in Palestina. Geheel in strijd met deze maatregelen wordt in 1938 door de vooraanstaande nazi-officier Adolf Eichmann in Wenen het eerste Bureau voor Joodse Emigratie geopend. De nazi's willen artsen, met name chirurgen, houden voor het geval de oorlog zou uitbreken. De familie Salomon blijft, evenals vijftienzeventig procent van de Duitse Joden die het gevoel hebben dat zij nodig zijn. Paula Salomon-Lindberg herinnert zich dat voornamelijk orthodoxe Joden eerder uit de stad vertrokken. Zij hadden weinig banden met Duitsland. Geassimileerde Joodse families daarentegen wilden hun thuisbasis niet verlaten. De familie Salomon heeft inmiddels ook geen kans meer om te vertrekken: hun paspoort is inmiddels van hen afgenomen (82/83).

De *Reichskristallnacht* van 9 op 10 november 1938 betekent voor de overgebleven Duitse Joden een keerpunt. Deze nacht worden er duizenden winkels vernield en meer dan tweehonderd synagogen in brand gestoken. ss-ers slaan Joden in elkaar, dwingen hen Tora's te vertrappen en vóór de Bima (verhoogde plaats in de synagoge) uit *Mein Kampf* te citeren (85). Niet alleen de Joodse kunst als bron van leven en overleven wordt met deze pogrom van de nazi's kansloos. Het leven zelf verandert drastisch, ook voor de familie Salomon. De ss stuurt dertigduizend Joden, alleen mannen, naar een concentratiekamp in Dachau, Buchenwald of Sachsenhausen. Ook Albert Salomon wordt opgepakt en geïnterneerd in Sachsenhausen. Paula weet hem vrij te krijgen. Na een twintig kilometer lange voettocht van Sachsenhausen naar Berlijn komt de vader van Charlotte zeer verzwakt weer thuis (88-93). De vraag of ze niet moeten emigreren, wordt steeds dringender, maar Albert Salomon heeft eerst vier weken bedrust nodig. Charlottes neerslachtigheid neemt intussen toe. Tegen haar stiefmoeder spreekt zij uit: 'Ik heb genoeg van dit leven. Ik heb genoeg van deze tijd' (88).

In januari 1939 vertrekken er een kleine tachtigduizend Joden uit Duitsland. Charlotte is een van hen (101). In de vooronderstelling een weekend op visite te gaan bij haar grootouders van moederszijde, stapt zij op de trein naar Zuid-Frankrijk. Paula Salomon-Lindberg herinnert zich: 'Lotte hield zich niet bezig met politiek, dus ze was niet voor vertrek geporteerd (...). Ze moest vóór haar (tweëntwintigste) verjaardag vertrekken, want daarna had ze een eigen paspoort nodig (...) We hadden brieven over haar zieke grootouders geschreven, valse brieven, zodat ze een

weekend bij haar grootmoeder in Zuid-Frankrijk mocht doorbrengen. Maar natuurlijk bleef ze daar' (101/102). Paula en Albert zouden een maand na Charlottes vertrek naar Amsterdam vertrekken, met het plan Charlotte te treffen in Frankrijk. Daar hadden de grootouders van Charlotte sinds 1933 onderdak gevonden in villa l'Hermitage in Villefranche, een paar kilometer ten oosten van Nice. Ze logeerden er bij Otilie Moore, een rijke Amerikaanse vrouw die wezen en ballingen opving (107/108).

Emil Straus, een Duitse emigrant en kunstkenner in Nice, herinnert zich Charlotte uit de beginperiode van haar ballingschap in Frankrijk. 'Het enige dat haar toen boeide, was het zuidelijke landschap. Ze zat de hele dag in de tuin te tekenen en te schilderen' (111). Een neef van Otilie Moore bevestigt dit beeld van Charlotte. Ze was 'niet van deze wereld', zo typeert hij haar en vervolgt: 'Ze was altijd het liefst alleen, met haar schetsboek. Uit zichzelf zei ze nooit iets, nimmer (...) We hoorden haar stem alleen als ze ruzie had met haar grootmoeder' (109/110). Charlotte probeert in eenzaamheid zichzelf te vinden, maar haar grootmoeder is bang voor 'de familiekwaa' en wil Charlotte uit haar afzondering halen. Maar uiteindelijk is het Charlotte zelf die haar grootmoeder, na een mislukte suïcidepoging in de zomer van 1939, moet opvrolijken: 'Met de kunst en de natuur kunt u alle problemen overwinnen', zo spreekt zij haar oma bemoedigend toe (113).

Charlotte ergert zich tijdens haar ballingschap in Zuid-Frankrijk sterk aan de neerbuigende houding van haar grootouders ten aanzien van Otilie Moore. Zij gedragen zich eerder als vereerde gasten dan als huurders. Charlotte schrijft in het persoonlijke naschrift van haar werk: 'Ik vond het onverdraaglijk met mijn grootouders te leven, te zien hoe ze alles aannamen van die vrouw en hen tegelijk de gemeenste dingen over haar te horen zeggen' (110). Charlotte en haar grootouders verlaten het gastenverblijf van Otilie Moore na toenemende wrijving en nemen hun intrek in een oude wijk van Nice, na jaren in een prachtige tuin te hebben geleefd (114/115). Wat aanvankelijk een plaats in ballingschap leek, was inmiddels Charlottes thuis geworden – het vertrek naar Nice maakt van haar opnieuw een banneling.

1939-1942: Dood en herschepping

Het herscheppen van het leven in het licht van de dood vormt het vierde en laatste thema in Charlottes biografie. De laatste jaren van haar leven staan in het teken van de verwerking van de zelfdodingen binnen haar familie. De mislukte zelfmoordpoging van haar grootmoeder vormt voor de grootvader van Charlotte Salomon een aanleiding om het dertien jaar bewaarde familiegeheim – de doodsoorzaak van haar moeder – te onthullen, onverschillig voor de gevolgen: 'In die familie van jou, pleegt iedereen zelfmoord' (115). De grootmoeder van Charlotte werpt zich korte tijd later, in een nieuwe suïcidepoging die resultaat heeft, uit het raam, net als haar dochter. Charlotte schrijft, in het besef dat de geschiedenis van haar moeder zich herhaalt: 'Lieve God, laat me alsjeblieft niet krankzinnig worden' (117). Ze moet een verhaal bedenken om niet depressief of suïcidaal te worden. Op advies van psy-

chiaters in Amsterdam sturen Paula en Albert, vanuit hun onderduikadres in Nederland, tekenmateriaal naar Charlotte. Haar vader troost haar door te schrijven dat ze ‘krachtige genen van hem heeft geërfd’ (119).

Het aantal zelfmoorden neemt intussen nu ook onder Duitse vluchtelingen in Frankrijk toe. Frankrijk keert zich in deze periode tegen de ‘buitenlandse Joden’ en noemt ze ‘de vijfde colonne’. Zij worden naar interneringskampen gestuurd, ook vrouwen en kinderen, onder andere naar Gurs, in de Franse Pyreneeën: het grootste concentratiekamp in Frankrijk. In de zomer van 1940 worden in dit kamp negenduizend vrouwen gevangen gezet, onder wie Charlotte Salomon (123-128). De vrouwen zitten in een aparte afdeling. Er is onderlinge hulp, liefdadigheid en er wordt veel geschilderd. In juli 1940 wordt Charlotte vrijgelaten uit Gurs om haar grootvader, die vanwege zijn hoge leeftijd ontslagen is uit hetzelfde kamp, naar huis te begeleiden. Het redt haar leven, voor even. Gurs werd spoedig het doorvoerkamp naar de vernietigingskampen. Het kamp is na de oorlog vrij onbekend gebleven, zo stelt Mary Felstiner: het is de smet op de geschiedenis van Frankrijk met de Joden, vanwege de collaboratie van de Vichyregering. Charlotte Salomon verbleef drie weken in dit kamp in Gurs, maar heeft er niets over geschilderd (128-130). Terwijl veel schrijvers en kunstenaars in deze periode een einde maken aan hun leven, revancheert Charlotte zich en belooft: ‘Ik zal voor hen allen leven’ (122).

Terug in Nice wordt Charlotte door dr. Moridis aangespoord om haar artistieke werkzaamheden weer op te pakken en zo haar traumatische ervaringen te verwerken. In brieven aan haar ouders schrijft Charlotte dat zij begonnen is met een omvangrijke cyclus gouaches en haar leven wil opschrijven en schilderen om zich van alles te bevrijden (133 e.v.).²⁰ Intussen vertelt Ottilie Moore aan haar neef dat ze denkt in Charlotte een genie ontdekt te hebben en wordt Charlotte aangesteld als tekenlerares van haar dochtertje. Charlotte is steeds vaker weer in l’Hermitage, waar inmiddels zo’n dertig kinderen worden opgevangen. In tegenstelling tot andere tijdgenoten spreekt Charlotte met eerbied en warmte over Ottilie Moore: ‘Eerlijk gezegd was zij de enige die plezier beleefde aan mijn tekeningen, zozeer dat zij er heel wat kocht en ze, prachtig ingelijst, in haar huis hing’ (136-139). Charlotte is intussen veroordeeld tot de zorg voor haar grootvader die ze meer en meer veracht om zijn decorumverlies, maar die haar vlucht uit kamp Gurs legitimeerde. Ze heeft hem nodig voor haar verblijfsvergunning (140).

Paula en Albert Salomon concentreren zich in deze periode in Nederland op de aanvraag van een uitreisvisum voor de Verenigde Staten. Zij logeren bij Kurt Singer die in deze tijd was overgegaan tot het geven van lessen, onder andere aan Margot en Anne Frank. Het plan was om via Zuid-Frankrijk met Charlotte naar de Verenigde Staten te reizen, waar Albert en Paula voor hun vak waren uitgenodigd. De Amerikaanse consul in Rotterdam gaf echter geen visa meer aan Joden. In 1941 ontvangt het Amerikaanse consulaat in Nice maar liefst drieduizend visumaan-

20 Zie ook C. Fischer-Defoy, “Der Mut, Dinge auszusprechen, auch wenn sie im moment nicht schön sind ...”. Gespräch mit Paula Lindberg-Salomon, in C. Fischer-Defoy (Hg.), *Charlotte Salomon – Leben oder Theater?*, 37-59, spec. 48.

vragen; slechts tachtig worden er ingewilligd voor ‘vooraanstaande intellectuelen’ (142/143). Otilie Moore is een van hen. Via Lissabon vertrekt zij naar de Verenigde Staten en laat Charlotte, inmiddels vierentwintig jaar oud, achter (144).

Charlotte trekt eind 1941 van Nice naar St. Jean Cap Ferrat, naar een klein hotel aan zee. Daar schildert ze de hele dag, al neuriënd. Muziek vormt de eerste inspiratie voor de taferelen die zij op papier vastlegt (146-148). Op overtrekpapier, die ze op de eerste serie gouaches plakt, schrijft Charlotte begeleidende teksten die haar beelden niet zelden van een ironisch commentaar voorzien (149). In 1942 wordt de Côte d’Azur steeds openlijker nazistisch en wordt Charlotte onzekerder over haar lot. Ze wil haar verhaal afronden en besluit over te gaan op louter woorden. In het naschrift van haar werk schrijft ze: ‘De lente kwam. Ik moest het afmaken! Kostte wat het kostte, wat kan mij politie of grootvader schelen. Ik moet terug naar...’ (JHM 3941-4).²¹ En hier breekt de tekst af, het volgende blad of bladen zijn verloren gegaan, zo is lange tijd de vooronderstelling (160). De Nederlandse film- en televisieregisseur Frans Weisz, die eerder een film over Charlotte Salomon uitbracht, krijgt de ontbrekende pagina’s van Paula Salomon-Lindberg na de oorlog in handen. De getypte transcripties liggen tientallen jaren bij hem in de kast. In 2011 onthult Weisz in een tweedelige documentaire wat Charlotte op deze pagina’s geschreven heeft.²² Het zou haar leven en werk in een ander perspectief plaatsen – zo laat ik verderop in dit hoofdstuk zien.

Postscript

De biografie van Charlotte Salomon, het verhaal dat de basis legt voor haar traumatische ervaringen, nadert een onherroepelijk einde. Op 17 juni 1943 trouwt Charlotte, na de dood van haar grootvader, op het stadhuis van Nice met de vluchteling Alexander Nagler, de voormalige minnaar van Otilie Moore. Met dit huwelijk geven zij hun vertrouwen aan in de bescherming van de Italiaanse overheersing aan de Côte d’Azur. Lotte schildert één los portret van haar man; haar grote project was afgesloten. Ze leeft ongedocumenteerd verder (170-177).

In Nice wordt intussen een begin gemaakt met de arrestaties van Joden; razzia’s die wreder zijn dan elders in Europa (186-189). Charlotte duikt met haar man onder in het huis van Otilie Moore. Ze worden verraden en op 24 september 1943 opgepakt door de Gestapo. Via Drancy worden zij op 7 oktober op transport gezet naar Auschwitz. Drie dagen later, op 10 oktober 1943, wordt Charlotte bij aankomst in het kamp – inmiddels vijf maanden in verwachting – vermoord. Vrouwen hadden in de concentratiekampen minder kans om te overleven, zo licht Mary Felstiner de spoedige dood van Charlotte toe; zij werden bij aankomst meestal direct naar de gaskamer gestuurd. ss-er Heinrich Himmler wilde de biologische basis van het Jodendom uitwissen. Ook dat is in verbijsterende mate gelukt: bij de bevrijding van

²¹ Voor uitleg bij dit referentiesysteem (JHM + nummer) zie de verantwoording in de bijlage.

²² De documentaire van Frans Weisz, *Leven? of Theater?* ging in première op 19 november 2011 op het IDFA in Amsterdam en was vanaf 12 april 2012 te zien in een beperkt aantal bioscopen. Later werd de documentaire eveneens uitgezonden op televisie.

Auschwitz waren er van de overlevenden zeventien procent vrouw en drieëntachtig procent man (206-210). Ook Alexander Nagler zou het kamp niet overleven. Hij staat in het dodenregister op 1 januari 1944, overleden in vernietigingskamp Auschwitz III/Buna aan de gevolgen van dwangarbeid.

Albert Salomon († Amsterdam, 7 mei 1976) en Paula Lindberg († Amsterdam, 17 april 2000) overleven kamp Westerbork, waar in die tijd ook Anne Frank en Etty Hillesum gevangen zaten, en blijven na de oorlog in Nederland. In 1947 bezoeken zij Villefranche, de plaats waar zoveel herinneringen lagen en ontmoeten er Otilie Moore, de vrouw die lange tijd onderdak geboden had aan hun dochter (218). De arts aan wie Charlotte haar werk eerder had toevertrouwd, stelde het aan Otilie Moore, bij terugkeer van haar vlucht naar Amerika, ter hand. Charlotte had haar werk aan deze vrouw opgedragen.

Bij thuiskomst weten Paula en Albert Salomon niet goed wat te doen met het tijdsdocument van hun dochter. Daarin staan zij niet alleen. Otto Frank bezoekt hen met de vraag, het manuscript van zijn dochter Anne te lezen (219). De nalatenschap van beide meisjes blijft behouden en gaat de wereld over. In de stad waar Anne Frank haar dagboek schreef, wordt het werk van Charlotte Salomon in bewaring gegeven. In 1971 schenken Albert Salomon en Paula Salomon-Lindberg het volledige levenswerk van Charlotte aan het Joods Historisch Museum in Amsterdam.

Ik vat bovenstaande ontwikkelingen samen. Het leven van Charlotte Salomon is door mij onderverdeeld in een viertal thema's. Deze thema's registreren de confrontatie met een toenemend verlies van de vertrouwde werkelijkheid maar maken tegelijkertijd zichtbaar hoe Charlotte Salomon zich dit verlies weet toe te eigenen. De eerste periode in Charlottes leven vormt, zo schreef ik, de basis voor haar zoektocht naar identiteit in een situatie van vervreemding (1917-1933). In de tweede periode staat de ontwikkeling van haar creativiteit onder een destructief regime centraal (1933-1938). Het derde thema dat ik in de biografie van Charlotte Salomon onderscheid, is het vinden van een thuis in een periode die zich kenmerkt door verbanning en ballingschap (1938-1939). Het herscheppen van het leven in het licht van de dood vormt het vierde en laatste thema van Charlottes levensloop (1939-1942).

Wie het vuistdikke boek openslaat waarin *Leven? of Theater?* volledig is afgedrukt en het doorbladert, vindt de door Charlotte geschilderde beelden die dit viertal thema's in haar biografie rijkelijk illustreren. Haar kunstwerk is doordrongen van zowel een individueel als een collectief trauma: van een leven dat overschaduwd wordt door geschiedenissen van zelfmoord en volkerenmoord. Literatuurwetenschapper Ernst van Alphen licht de dynamiek tussen beide traumatische ervaringen in het leven van Charlotte als volgt toe: 'De geschiedenis van de nazi-onderdrukking die zo diep ingreep in Charlottes leven wordt niet direct afgebeeld; zij vormt slechts de achtergrond waartegen haar verhaal zich afspeelt, de achtergrond die haar leven slechts oppervlakkig raakt. Maar door uiting te geven aan haar ambitie om de

wereld te herscheppen, betreft zij die geschiedenis in haar persoonlijke strijd'.²³ In twee jaar tijd (1941-1942) schildert Charlotte Salomon het leven dat ze had weten te redden uit Nazi-Duitsland. Haar werk zal in herinnering blijven als een onconventionele autobiografie.

Autobiografie

Het leven van Charlotte Salomon is veelvuldig onderwerp van analyse. Zelfmoord en volkerenmoord vormen de rode draden in haar levensloop. In haar levenswerk legt Charlotte Salomon deze dubbele confrontatie met de dood vast als een traumatische herinnering. Eigen aan een traumatische herinnering, zo schreef ik eerder, is een dwangmatige fixatie op het verleden. Deze wordt levensecht present gesteld in het heden. Het werk van Charlotte Salomon reactiveert het trauma niet in deze zin: het door haar toegeëigende verleden is geen exacte kopie van het oorspronkelijke verleden. Het verleden wordt in haar werk daarentegen zowel op auditief als visueel niveau bemiddeld. Mary Felstiner karakteriseert het levenswerk van Charlotte Salomon in dit verband als 'memoires zonder ik'. We leren de hoofdpersoon in *Leven? of Theater?* kennen door de commentaren van andere personages; de kunstenaar sprekt nooit in de ik-vorm. Felstiner licht toe: 'Slechts een onzichtbare verteller, een soort ironisch koor, houdt het verhaal gaande'.²⁴

Leven? of Theater? wordt door Charlotte zelf een 'zangspel' genoemd en is onderverdeeld in akten en scènes. De personen die in haar leven van belang waren, spelen een hoofdrol en hebben in het muziektheaterstuk een toneelnaam. Tijdens het schrijven en schilderen neuriede Charlotte de melodieën die opkwamen in haar hoofd. In verschillende van haar schilderijen neemt zij een verwijzing op naar opera's, liederen en populaire liedjes. De schilderijen zelf doen denken aan een storyboard voor een film.²⁵ Deze vrije en artistieke vertaling van haar leven roept bij menigeen de vraag op naar het waarheidsgehalte van haar werk. Lopen de verhaallijn in het muziektheaterstuk en de gebeurtenissen in haar leven parallel, zoals de Amerikaanse kunstkriticus Raphael Rubinstein betoogt?²⁶ Kan *Leven? of Theater?*, anders gezegd, worden gezien als een conventionele autobiografie – zij het

23 E. van Alphen, 'Verzet tegen de geschiedenis in Charlotte Salomons *Leven? of Theater?*', 44. Vgl. J. Withuis, 'Over de sociale context van het autobiografisch geheugen', in *Cogiscope* 2 (2006) 1, 7-12. Charlotte Salomon tekent de historische context van het nationaalsocialisme expliciet op in de volgende reeks schilderijen: 'JHM 4304-4316' (verslag van de machtsgreep van Hitler in januari 1933 en het bevel Joodse gemeenschappen te boycotten); 'JHM 4761-4769' / 'JHM 4798-4803' (verslag internering Joden in concentratiekampen na de Kristallnacht; waaronder de gevangenschap en vrijlating van haar vader in/uit Sachsenhausen); 'JHM 4791-4797' (kennisname wetsvoorstellen en misdragingen tegen de Joden in Duitsland via de radio-omroep); 'JHM 4804-4806' (gesprekken over emigratieplannen); 'JHM 4809-4932' (Charlottes ballingschap uit Berlijn). Zie ook E. van Voolen, 'Einführung', in E. van Voolen (Hg.), *Charlotte Salomon*, 8-11, spec. 11.

24 M. Felstiner, *Charlotte Salomon*, 9.

25 <<http://www.jhm.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

26 R. Rubinstein, 'Charlotte Salomon. A Visual Testament', in *Art in America* 87 (1999) 1, 76-83, spec. 78.

geschreven met onconventionele middelen? ²⁷

Felstiner wijst in dit verband op de betekenis van de vraagtekens in de titel van het kunstwerk. Charlotte Salomon stelt de toeschouwer van haar muziektheaterstuk voor de opgave het verhaal mee te ontraadselen. Felstiner: 'Kijk of het waar is', zo lijkt Charlotte haar toeschouwer op te dragen.²⁸ Het onderscheiden van Charlotte Salomon als historische figuur, als kunstenares en als karakter dat figureert in het muziektheaterstuk, heeft Felstiner geholpen om een antwoord te vinden op de waarheidsvraag. In haar biografie reserveert zij de roepnaam 'Lotte' voor Charlotte Salomon als historische figuur. Voor de kunstenares die in 1941-1942 haar leven overdacht en schilderde, hanteert Felstiner consequent de initialen 'cs' waarmee Charlotte Salomon haar werk zelf signeerde. Het bedachte personage dat in het muziektheaterstuk van Charlotte Salomon een rol speelt, haar alter ego, wordt ten slotte aangeduid met de naam Charlotte.²⁹ Op basis van archiefmateriaal en de vele interviews met personen die Charlotte Salomon hebben gekend, constateert Felstiner een hoge mate van overeenstemming tussen de drie rollen of identiteiten die Charlotte Salomon aan zichzelf toekende.

Deze onderzoeksbevinding wordt echter niet door iedereen gedeeld. Dienneke Grijpma bracht in 2010 een proefschrift uit over *Leven? of Theater?* en signaleert een groot verschil tussen Charlotte Salomon als historisch figuur en haar alter ego in het muziektheaterstuk. De politieke ontwikkelingen – de opkomst en desastreuze gevolgen van het nazisme – werden Charlotte Salomon uiteindelijk fataal. Haar alter ego in *Leven? of Theater?* bleef echter in leven, liet de historische werkelijkheid voor wat die was en schiep de wereld opnieuw in beelden.³⁰ Grijpma pleit er in dit licht voor, de historische waarheid te onderscheiden van de manier waarop Charlotte Salomon deze waarheid in haar werk herinnert en structureert. Het ontbreekt in de biografie van Felstiner aan deze distantie, zo concludeert Grijpma. In *Leven? of Theater?* schept Charlotte Salomon volgens haar bewust 'afstand tussen realiteit en representatie, tussen persoon en personage. Zij voegt toe, laat weg, vergroot en verkleint, herhaalt en verandert'. Charlotte manipuleert de werkelijkheid, geeft de personen in haar stuk andere namen en suggereert een theatrale wereld met acteurs. Grijpma vervolgt: 'Salomon versterkt het effect van afstand en kunstmatigheid door het verhaal vanuit verschillende personages te vertellen'.³¹

De kanttekening die Grijpma plaatst bij de conclusie van Mary Felstiner is mijns inziens terecht en van betekenis. Voor Charlotte Salomon is het rollenspel in haar muziektheaterstuk een middel om zichzelf terug te vinden en zoals zij in

²⁷ Zie voor een overzicht van deze discussie: C. Barnett, 'Painting as Performance. Charlotte Salomon's *Life? or Theatre?*', in *The Drama Review* 47 (2003) 1, 97-126, spec. 99-101.

²⁸ M. Felstiner, *Charlotte Salomon*, 10.

²⁹ M. Felstiner, *Charlotte Salomon*, 10.

³⁰ Zie vooral het eerste biografische deel van haar proefschrift: D. Grijpma, *Charlotte Salomon. Ou l'art de l'intermédialité*, Utrecht 2010.

³¹ D. Grijpma, 'Leben? oder Theater? De artistieke nalatenschap van Charlotte Salomon', in *Lover* 22 (1995) 2, 4-8, spec. 7. Zie voor een overzicht van de 'hoofdpersonen in *Leven? of Theater?*': <<http://www.jhm.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

de epiloog van haar kunstwerk verwoordt, een manier om ‘vanuit de diepte haar wereld nieuw te scheppen’ (JHM 4924v). Het autobiografische gehalte van het werk van Charlotte Salomon staat voor Grijpma dan ook niet ter discussie. Het probleem dat Grijpma signaleert in de biografie van Felstiner heeft vooral te maken met het feit dat de identificatie met Charlottes leven en werk in historisch perspectief haar nalatenschap als artistiek product dreigt te veronachtzamen.³² Op dit punt heeft zij kunsthistorica Katja Reichenfeld aan haar zijde, die van 1977 tot 1988 als wetenschappelijk medewerker werkzaam was in het Joods Historisch Museum te Amsterdam en daar verantwoordelijkheid droeg voor de collectie gouaches van Charlotte Salomon. Reichenfeld neemt begin jaren 1990 een trend waar in de publicaties die over het leven en werk van Charlotte Salomon verschijnen. Meestal wordt *Leven? of Theater?* geëvalueerd aan de hand van biografische informatie en de daarmee gepaard gaande culturele en historische achtergronden. Analytische beschouwingen waarin het werk zelf wordt onderzocht wat betreft vormgeving, expressiemiddelen en de bewuste keuzes die daartoe leidden, zijn schaars, zo concludeert zij.³³

De benadering van het werk van Charlotte Salomon als een louter op zichzelf georiënteerde biografie drukt de artistieke vertaling van haar leven uit beeld. Hieraan is een risico verbonden, zo stelt de Amerikaanse literatuurwetenschapster Julia Watson. In dit geval wordt onvoldoende getheoretiseerd hoe de veelheid van vormen van zelfrepresentatie op elkaar inwerken.³⁴ De verbeelding van Charlottes familiegeschiedenis loopt parallel aan de geschiedenis van haar wording als vrouw en kunstenaar, zo legt Ernst van Alphen in dit verband uit: ‘Deze twee laatste ontwikkelingen konden alleen beschreven worden als implementaties in de andere geschiedenissen in haar werk. (...) In haar ironische compositie van woorden, beelden en muzikale citaten schept zij de ruimte die zij nodig heeft om haar verhaal te vertellen en de geschiedenissen uit te werken waarin zij een rol speelde’.³⁵

Ik vat het punt dat Van Alphen maakt op als een pleidooi om de afstand tussen Charlottes levenswerk en levensloop te bewaren, een afstand die, zoals ik eerder schreef, gewoonlijk wordt gezien als uiting van een onverwerkt trauma. Voor Charlotte schept deze afstand echter juist de basis voor een confrontatie met en een herinnering aan de traumatische gebeurtenissen in haar leven. Zij ziet de historische werkelijkheid als een ervaringswereld die bovenal een beroep doet op haar voorstellingsvermogen. Wanneer de historische context van haar verhaal op de voorgrond treedt, dreigt uit beeld te raken wat *Leven? of Theater?* nu juist zo bijzonder maakt. In dat geval minimaliseren we de ruimte voor verbeelding – en daarmee de mogelijkheid tot traumaverwerking – die Charlotte Salomon voor zichzelf schept

32 D. Grijpma, ‘*Leben? oder Theater?*’, 8.

33 K. Reichenfeld, ‘*Leben? oder Theater?* Regie Charlotte Salomon’, in *Jong Holland* (1991) 4, 20-29, spec. 20-22.

34 J. Watson, ‘Autobiography as Cultural Performance. Charlotte Salomon’s *Life? or Theatre?*’, in S. Smith (ed.), *Interfaces. Women, Autobiography, Image, Performance*, Ann Arbor 2002, 342-382, spec. 349.

35 E. van Alphen, ‘Verzet tegen de geschiedenis in Charlotte Salomons *Leven? of Theater?*’, 44.



1940 (JHM 01205) Collectie Joods Historisch Museum, Amsterdam. © Stichting Charlotte Salomon. Charlotte Salomon®

en zichzelf toe-eigent.³⁶ Een ruimte waarin zij het publiek van haar muziektheaterstuk uitnodigt binnen te treden om daar betekenis te vinden.

Het viertal thema's dat ik eerder in haar biografie onderscheidde – identiteit en vervreemding, creativiteit en destructie, thuiskomst en ballingschap, dood en herschepping – worden in de volgende paragrafen daarom successievelijk uitgewerkt aan de hand van haar artistieke nalatenschap.

Tijd en identiteit

Ik richt mijn aandacht allereerst op de artistieke vertaling van het eerste thema in de biografie van Charlotte Salomon: haar zoektocht naar identiteit in een situatie van vervreemding. In de vorige paragraaf stelde ik de vraag of *Leven?* of *Theater?* de identiteit van Charlotte onthult of ons juist vervreemdt van haar levensgeschiedenis. In deze paragraaf laat ik zien dat het Charlotte Salomon zelf is die ons een antwoord verschaft op deze vraag. In een drietal zelfportretten die in deze paragraaf voorliggen, presenteert zij zichzelf aan haar beoogd publiek als een historische figuur die haar artistieke kwaliteiten inzet om zich te positioneren in de gegeven tijd en ruimte. Een analyse van deze portretten beantwoordt aan de oproep van Julia

³⁶ Voor Charlotte fungeerde haar verbeelding als onderzoeksruimte, aldus D. Grijpma, '*Leben? oder Theater?*', 6.

1940/1-1942 (JHM 4639)
 Collectie Joods Historisch
 Museum, Amsterdam ©
 Stichting Charlotte Salomon.
 Charlotte Salomon®



Watson om de verschillende vormen van zelfrepresentatie van Charlotte Salomon tot onderwerp van onderzoek te maken.

Het eerste portret waarnaar ik in dit verband verwijs, is door Charlotte Salomon geschilderd in 1940 (JHM 01205). Het maakt geen deel uit van haar hoofdwerk, maar wordt veelvuldig gebruikt op affiches die een expositie van haar werk aankondigen. Het tweede portret is minder bekend maar heeft wel een plaats in *Leven? of Theater?* (JHM 4639). Wat beide zelfportretten met elkaar verbindt, naast de blauwe blouse die de afgebeelde figuur draagt, is dat zij Charlotte Salomon enerzijds als tekenend subject present stellen en haar anderzijds in beeld brengen als object.

De van oorsprong Zuid-Afrikaanse, in Engeland werkzame kunsthistorica Griselda Pollock onderwerpt beide zelfportretten van Charlotte Salomon aan een analyse. Het eerste opvallende verschil dat zij benoemt, is dat Charlotte zich op het eerste portret presenteert als kunstenares en op het andere als haar alter ego in het muziektheaterstuk. De compositie van de eerste schildering is een zelfportret in traditionele zin. Charlotte Salomon heeft op dit portret een starende blik die de toeschouwer aankijkt. Zij poseert waarschijnlijk voor een spiegel: de blik die ze in de spiegel ziet en vastlegt, komt overeen met de blik die men bij het aanschouwen van haar portret vangt. Deze representatie werkt volgens Pollock verbindend: omdat de

kijker ziet hoe de kunstenares zichzelf ziet, wordt hij of zij zelf een gesprekspartner in de artistieke dialoog.³⁷

Dit zelfportret staat in contrast met het tweede portret waarop de kunstenares in het hoofddeel van het muziektheaterstuk haar alter ego afbeeldt. Naarmate Charlotte meer tot zelfreflectie komt, vangt de toeschouwer niet langer haar blik, maar haar emotie. Dit tweede portret is de eerste *full page* representatie in *Leven? of Theater?* van het karakter dat de naam 'Charlotte Kann' draagt (afgeleid van het Duitse woord *können*: 'in het vermogen liggen'). De schildering valt op door de zijdelingse in plaats van rechtstreekse blikrichting. Het portret suggereert een cinema close up, waarmee normaal gesproken een moment van visuele pauze wordt ingelast voor de innerlijke reflectie van een karakter. Het toont een karakter dat emotionele conflicten in zichzelf erkent en onderzoekt. Volgens Pollock verbeeldt dit portret een jong meisje van twintig jaar, dat niet goed weet wat ze aan moet met haar gevoelens voor haar stiefmoeder en haar grote liefde met wie zij in een driehoeksrelatie staat, geschilderd door de inmiddels vierentwintigjarige kunstenares Charlotte Salomon. Het portret markeert de afstand tussen de producent van het werk en de vrouwelijke hoofdpersoon in het werk.³⁸

Zoals Charlottes tijdgenoot Bertold Brecht (1898-1956) dat deed met zijn theorie van het episch theater, maakt Charlotte een onderscheid tussen een acteur en zijn rol, tussen haarzelf en het gehoor, aldus de Amerikaanse theaterwetenschapster Claudia Barnett. De acteur moet een persoon uitbeelden, zonder geheel op te gaan in degene die hij uitbeeldt. Het is een soort van verwijdering die aanzet tot reflectie en herkenning. Met haar vertellende stem, die afziet van het spreken in de eerste persoon enkelvoud, verandert Charlotte Salomon haar leven volgens Barnett in een episch theater, waarin zogenoemde 'vervreemdingstechnieken' een cruciale rol spelen.³⁹ Alle middelen die zij gebruikt in haar theaterscript – kleuren, acteurs, teksten, muziek en film – dienen één doel, zo stelt ook Judith Belinfante, voormalig directeur van het Joods Historisch Museum: 'voor het publiek een bepaalde afstand te scheppen tussen zichzelf als onderwerp van haar eigen levensverhaal en zichzelf als vertellend kunstenaar'.⁴⁰ *Leven? of Theater?* kan op het titelblad van haar kunstwerk volgens Belinfante niet voor niets eveneens gelezen worden als 'Teleater', met de verwijzing naar 'tele', het zien van de dingen op afstand (JHM 4155-1).⁴¹

Wie zich tot de vergelijking van beide zelfportretten beperkt, komt onmiskenbaar tot deze conclusie: de manier waarop Charlotte Salomon zichzelf in haar levenswerk representeert, veroorzaakt vervreemding en roept een weloverwogen distantie op. Deze distantie, het vacuüm dat Charlotte Salomon creëert tussen leven

37 G. Pollock, 'What Does a Woman Want? Art Investigating Death in Charlotte Salomon's *Leben? oder Theater?*', in *Art History* 30 (2007) 3, 383-405, spec. 391.

38 G. Pollock, 'What Does a Woman Want?', 392.

39 C. Barnett, 'Painting as Performance', 99-100.

40 Het voert in dit verband te ver om alle beeldende middelen afzonderlijk tot in detail te bespreken. Zie voor een overzicht J. Belinfante, 'Theater? Kanttekeningen bij een kunstwerk', in C. Salomon, *Leven? of Theater?*, vertaling van J. Herzberg, ingeleid door J. Belinfante e.a., Zwolle/Amsterdam 1998, 31-39, spec. 31.

41 J. Belinfante, 'Theater?', 32.

1940-1942 (JHM 4925). Collectie Joods Historisch Museum, Amsterdam. © Stichting Charlotte Salomon. Charlotte Salomon®



en theater, heeft een doel. Het biedt Charlotte Salomon de ruimte om zichzelf te vinden. Naarmate de epiloog van het muziektheaterstuk vordert, zo stelt Barnett, klinkt er in de beschrijving van Charlottes alter ego steeds meer wanhoop door in plaats van cynisme. Empathie wint het van de eerder zo voor haar werk typerende distantie en objectiviteit. Het karakter Charlotte groeit daardoor volgens Barnett dichtert toe naar Salomon de auteur – totdat zij één worden.⁴² Barnett verwijst in dit verband naar de slotafbeelding in *Leven? of Theater?*, het laatste zelfportret dat ik in dit verband bespreek.

Het derde zelfportret toont Charlotte Salomon aan zee, met haar rug gekeerd naar de toeschouwer. In haar hand heeft zij een penseel en een transparant papier. De titel van haar muziektheaterstuk staat, zonder vraagtekens, geschreven op haar rug. De gouache wordt ingeleid door een bijschrift dat een aantal pagina's eerder begint en waarin Charlotte het dilemma beschrijft, een offer te moeten brengen om 'vanuit de diepte haar wereld nieuw te scheppen' (JHM 4924v).

Julia Watson concludeert dat deze slotafbeelding in Charlottes vertelling anticipeert op het moment waarop het 'ik' is bevestigd en de voordracht van haar eigen

⁴² C. Barnett, 'Painting as Performance', 119.

verhaal begint. In deze laatste schildering vallen het vertelde karakter en de vertellende 'ik' samen.⁴³ De kunstenaar die zich herinnert, zoals op het eerste zelfportret weergegeven, en het personage die deze herinnering belichaamt, worden vertegenwoordigd door een en dezelfde vrouw die haar herinnering zowel bij zich draagt als vormgeeft. Charlotte Salomon de kunstenaar geeft op dit derde zelfportret haar identiteit prijs. De realistische weergave van haar geleefde werkelijkheid (ervaring) en de surrealistische weergave van haar beleefde werkelijkheid (herinnering) worden opgenomen in een retrospectief verbeelde werkelijkheid: de ruimte waarin zij de trauma's in haar leven kan verwerken. Charlotte Salomon illustreert met dit zelfportret, zoals Watson aangeeft, hoe een autobiografisch verhaal zich in tijd uitkristalliseert als een zelfportret in ruimte, als een reflectief gebaar in de constructie van identiteit.⁴⁴

Het levenswerk van Charlotte Salomon is een autobiografische zoektocht naar zichzelf, naar een naam voor zichzelf: een naam die zich volgens Watson onderscheidt van haar familienaam en de daarmee verbonden erfenis.⁴⁵ Ongeveer gelijktijdig met het moment dat Charlotte Salomon haar identiteit (her)vindt, wordt zij gereduceerd tot een nummer. Op de transportlijst, nummer 60, staat achter het getal 660: NAGLER Charlotte – 16.4.17 – Zeichnerin – 5571.⁴⁶ Charlotte Salomon verliest in de anonieme massavernietiging haar naam, maar vanwege de schilderkwaliteiten die zij eerder ontplooipte, niet haar gezicht. Het derde zelfportret roept in de wetenschap van haar vroegtijdige dood als het ware het eerste zelfportret op: welk gezicht gaat schuil achter de rug van deze vrouw, wat is haar verhaal, wat zijn haar ervaringen? Het tweede zelfportret onthult, als deel van het muziektheaterstuk waarin Charlotte Salomon zich haar leven herinnert, het antwoord op deze vragen.

Haar herinneringskunst introduceert als zodanig het tweede thema dat ik in haar biografie centraal stel. In de paragraaf die volgt, staat de ontwikkeling van haar creativiteit onder een destructief regime centraal.

Expressieve tijd

Terwijl Charlotte Salomon haar levensverhaal opnieuw in beelden schept, worden haar leven en haar artistieke werk in toenemende mate bedreigd door de vernietigingsplannen van de nazi's. De wetenschap dat zij en haar nalatenschap overgeleverd zijn aan een destructief regime, leidt er niet toe dat zij haar schilderkwaliteiten minder gaat waarderen. Het spoort Charlotte daarentegen aan om haar creatieve vermogen verder te ontwikkelen. Haar levenswerk zou voltooid moeten worden vóór het te laat zou zijn, en moest bewaard blijven. Charlotte Salomon stond daarin niet alleen, zo licht Mary Felstiner toe: 'In reactie op de heimelijkheid aan de bron

43 J. Watson, 'Autobiography as Cultural Performance', 351, 356.

44 J. Watson, 'Autobiography as Cultural Performance', 353-355.

45 J. Watson, 'Autobiography as Cultural Performance', 342.

46 D. Grijpma, 'Leben? oder Theater?', 5.

van de nazi-macht verborgen de slachtoffers alles wat ze over genocide konden achterhalen. (...) Ieder angstvallig verborgen document schiep een kans, zo niet op redding of wraak, dan toch op geschiedschrijving. Door deze laatste vorm van strijd was Charlotte Salomon bezeten'.⁴⁷ Een vergelijking van de eerste twee tijdsdimensies die in haar artistieke werk een rol spelen – de chronologische en een expressieve tijd – maakt Charlottes drijfveren zichtbaar.

'Het stuk speelt zich af tussen 1913 en 1940 in Duitsland, later in Nice' (JHM 4155-3), zo situeert Charlotte Salomon haar verhaal bij aanvang van het muziektheaterstuk. Over deze chronologische tijd legt zij een expressieve tijd, zo blijkt verderop in de proloog waarin zij het eindresultaat van haar werk ondertekent met de woorden 'De maker, St. Jean, augustus 1940/42' (JHM 4155-6). De tijd van het drama, zo expliciteert Mary Felstiner, wordt toegedekt door de voorbereidingstijd van het kunstwerk. Charlotte leidt haar levensgeschiedenis naar het moment toe dat ze besloot om het te schilderen.⁴⁸ Maar behalve dat Charlotte haar werk ondertekent als 'de maker' met een bijbehorende tijdspanne, voegt zij hier de betekenisvolle woorden aan toe: 'Of tussen hemel en aarde buiten onze tijdrekening in het jaar 1 van het nieuwe heil' (JHM 4155-6). Met deze ondertekening anticipeert Charlotte Salomon op een beloftevolle toekomst die tegelijkertijd de onvoorziene afloop van haar geschiedenis zou inluiden. De vrees om in de toekomst haar verleden te verliezen was reëel aanwezig en hoewel zij tegen de tijd in schilderde, kon Charlotte niet voorkomen dat de chronologische tijd van haar kunstwerk kort vóór de tegenwoordige tijd afbrak.⁴⁹

Naarmate de oorlog voortwoedt en steeds dieper ingrijpt in het voortgaande leven, probeert Charlotte Salomon weerstand te bieden aan de toenemende tijdsdruk om haar werk te voltooien. Dit dreigende tekort aan tijd is aan de artistieke evolutie van haar werk af te lezen. Charlotte maakte weliswaar consequent gebruik van hetzelfde papier en dezelfde penseel om mee te schilderen en te schrijven, aldus Dahlia Elbaum die het kunstwerk aan een 'esthetische analyse' onderwerpt, maar de chronologische tijd in *Leven? of Theater?* wordt langzaam maar zeker ingehaald door de inzet van beeldende middelen.⁵⁰ Naarmate de verbanning en de confron-

47 M. Felstiner, *Charlotte Salomon*, 212.

48 M. Felstiner, 'Charlotte Salomon's Inward-Turning Testimony', in G. Hartman (ed.), *Holocaust Remembrance. The Shapes of Memory*, Oxford/Cambridge 1994, 104-116, spec. 116. Overigens werd het voorwoord door Charlotte aanvankelijk ondertekend met 'De maker, St. Jean, augustus 1940/42' (JHM 4155-6). Na het voltooien van haar werk corrigeerde zij deze datum en schilderde zij het cijfer 1 over het cijfer 0 heen, omdat zij naar eigen zeggen een jaar nodig heeft gehad om 'er achter te komen wat dit merkwuurlijke werkstuk te betekenen heeft' (JHM 4155-4). Plannen en voorstudies voor het muziektheaterstuk zullen volgens Katja Reichenfeld waarschijnlijk dateren uit 1940 en uiteindelijk zou Charlotte het hele werk in één jaar voltooid hebben. Zie K. Reichenfeld, 'Leben? oder Theater?', spec. 21 n. 2. Het jaar 1940 was het jaar waarin Charlotte aan haar vader en stiefmoeder schrijft dat zij aan een omvangrijke geschilderde cyclus is begonnen. Dat 1941 het feitelijke begin van *Leven? of Theater?* inluidde, bevestigt Charlotte Salomon in haar nawoord (JHM 4921).

49 Zie G. Koch, 'Bilderverbot als Herkunftsmetapher. Zu Charlotte Salomons Buch "Leben oder Theater?"', in *Babylon* 12 (1993) 1, 58-74, spec. 61.

50 D. Elbaum, 'Esthetische analyse van het werk van Charlotte Salomon', in *Charlotte Salomon, Berlijn 1917-Auschwitz 1943. 'Leben oder Theater?'*. Catalogus van de tentoonstelling in de Koninklijke Biblio-

tatie met zelfmoord Charlotte overmannen, begint zij sneller te schilderen; tegelijkertijd verandert haar schildertechniek. Behalve dat het kleurgebruik – naarmate het muziektheaterstuk vordert – versobert, gaan woorden de beelden steeds sterker domineren en wordt aan de achtergrond van haar schilderijen minimaal aandacht besteed. Charlotte Salomon was er niet op uit haar schildertechniek te veranderen, maar paste volgens Mary Felstiner bewust een techniek toe die bedoeld was om het uiteenvallen van de wereld om haar heen te illustreren.⁵¹

Dit is waar de expressieve tijd in *Leven? of Theater?* mijns inziens van getuigt: het schilderen was voor Charlotte Salomon een manier om weerstand te bieden aan de chronologische tijd die dreigde af te lopen en tevens een manier om dit aanstaande tijdsverlies toe te eigenen. De laatste pagina's van *Leven? of Theater?* bestaan geheel uit tekst zonder tekeningen, wat Charlotte de gelegenheid gaf om in haar stuk een tijdverdichting toe te passen en het verlies van tijd te beperken (JHM 4921r-4925T). Het slot van het muziektheaterstuk staat overigens in contrast met het begin van haar werk, waarin Charlotte Salomon aangeeft op visueel niveau voor een weloverwogen opmaak te kiezen. Het muziektheaterstuk opent met de uitspraak: 'Het driekleurig zangspel begint'.⁵² De drie primaire kleuren blauw, rood en geel spelen een belangrijke rol in *Leven? of Theater?* In de proloog worden de spelers van het muziektheaterstuk voorgesteld en gecategoriseerd op kleur. De namen van de personen die in het voorspel optreden, het deel dat herinnert aan Charlottes jeugd in Berlijn, zijn in blauw geschreven. De belangrijkste spelers die voorkomen in het hoofddeel van het werk, dat zich voornamelijk concentreert op zangpedagoog Alfred Wolfsohn – Charlottes grote liefde – en zijn driehoeksverhouding met haar en haar stiefmoeder, worden voorgesteld in het rood. De spelers in de epiloog ten slotte, die het verblijf van Charlotte in Zuid-Frankrijk beslaat, staan in het geel opgetekend. Katja Reichenfeld constateert dat Charlotte met deze toepassing mogelijk inhoud gegeven heeft aan een theorie die haar aan de academie van Berlijn was bijgebracht: een theorie over de symbolische betekenis en technische toepassing van de primaire kleuren bij de Duitse filosoof Hegel. In het werk van Hegel verwijst blauw naar het begrip geest, rood naar leven en geel/goud naar het absolute. Charlottes verwerking van deze kleurtheorie, zo relativeert Reichenfeld, heeft zij echter niet consequent doorgevoerd. Waarschijnlijk verbond Charlotte aan elk van de drie kleuren een grondgedachte met een persoonlijke symbolische lading die bij haar opkwam wanneer zij aan de drie perioden van haar leven dacht.⁵³

theek Albert I, Brussel 1982, 24-33, spec. 28-29.

51 M. Felstiner, 'Taking Her Life/History. The Autobiography of Charlotte Salomon', in B. Brodzki; C. Schenck (eds), *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca 1988, 320-337, spec. 337.

52 Oorspronkelijk Duitse tekst: '*Das dreifarben Singespiel beginnt*'. Katja Reichenfeld benadrukt dat Charlotte al zingend aan haar muziektheaterstuk werkte: 'Met de toegevoegde 'e' knipoogde zij naar het officiële *Singespiel*, en naar de met luide stem galmende auteur van *Leben? oder Theater?*: Charlotte Salomon – Charlotte Kann. De melodieën die in haar opwelden vormden een brug naar het verleden, zoals bij een ander een geur lang vergeten gebeurtenissen weer helder en tastbaar kan maken'. K. Reichenfeld, '*Leben? oder Theater?*', 26.

53 K. Reichenfeld, '*Leben? oder Theater?*', 23. Zie voor de inbedding van Charlottes werk in de Duitse

Wanneer we *Leven? of Theater?* uitsluitend analyseren als een kunstwerk met een chronologisch tijdsverloop, zo concludeer ik, doen we het werk van Charlotte Salomon tekort. In dat geval zou de vroegtijdige afloop van haar leven bovenal een overwinning van de nazi's betekenen. De creativiteit van Charlotte Salomon overleefde de vernietiging en is de hoogst denkbare vorm van verzet tegen een regime dat erop uit was om alles te vernietigen dat herinneren zou aan haar Joodse leven en aan de Joodse cultuur. De expressieve tijd in het kunstwerk van Charlotte Salomon gaat verder waar de chronologische tijd voor haar ophield.

Afscheid

De tijd waarin het werk van Charlotte Salomon speelt, is geschiedenis maar het thema ervan is tijdloos, concludeert Edward van Voolen, conservator van het Joods Historisch Museum. *Leven? of Theater?* behandelt kwesties van alle tijden: met het eigen verleden in het reine komen, het zoeken naar de wortels van de eigen creativiteit – in het geval van Charlotte spelen deze thema's echter onder bijzondere omstandigheden, ver van huis en onder oorlogsdreiging.⁵⁴ Charlotte Salomon moest het land van haar geboorte gedwongen verlaten en verruilen voor een plaats als vluchteling in Zuid-Frankrijk. Het gevoel van ontheemding en de zoektocht naar zelfbehoud blijkt de bron van waaruit haar kunst en wil om te leven ontstaan.

De tekeningen in *Leven? of Theater?* maken een meer introverte indruk naar-mate Charlotte Salomon geconfronteerd wordt met de toenemende impact van een leven in ballingschap. Hoewel de externe onderdrukking van haar identiteit toeneemt onder invloed van het nazisme, slaagt Charlotte er tegelijkertijd in te illustreren hoe verbannen Joden hun individualiteit hardnekkig probeerden te cultiveren.⁵⁵ Charlottes strijd, die de strijd symboliseert van een ontworteld volk, komt mijns inziens het scherpst tot uitdrukking in drie schilderijen waarin zij vanwege een aanstaand vertrek haar koffers pakt. Een analyse van deze kofferportretten laat zien hoe thuiskomst en ballingschap, het derde thema in de biografie van Charlotte Salomon, verbeeld wordt in *Leven? of Theater?* en – zeker zo belangrijk in dit verband – hoe deze dynamiek Charlotte expliciet aanzet tot het scheppen van haar levenswerk. Wat dat betreft, vormt de serie kofferportretten in haar werk mijns inziens een sleutelscène.

Het eerste kofferportret van Charlotte Salomon volgt kort na haar schildering van de Kristallnacht (JHM 4808). In haar ouderlijk huis in Berlijn vindt een (afscheids)diner plaats. De Duits-Joodse vrienden van haar ouders wisselen hun emigratieplannen uit. Na het vertrek van de laatste gasten zit Charlotte alleen op haar

artistieke context van de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw (de periode van het Duitse expressionisme): S. Schulze, 'Kunst! Und Leben. Charlotte Salomons Arbeit im Spiegel der Zeitgenössischen Kunstströmungen', in E. van Voolen (Hg.), *Charlotte Salomon*, 393-403.

⁵⁴ E. van Voolen, 'Einführung', 11.

⁵⁵ M. Felstiner, 'Charlotte Salomon's Inward-Turning Testimony', 110-111.



1940-1942 (JHM 4808). Collectie Joods Historisch Museum, Amsterdam. © Stichting Charlotte Salomon. Charlotte Salomon®

kamer. Zij weet dat het vertrek naar haar grootouders spoedig plaatsvindt. Haar ouders hadden haar verteld dat zij een weekend op visite zou gaan bij haar grootouders. Veel bagage hoefde zij niet in te pakken. Tegenover haar op de grond ligt een koffer en ernaast een stapel persoonlijke spullen die zij zou meenemen of achterlaten. De lichaamstaal van Charlotte spreekt boekdelen. Ze zit op bed, houdt haar ogen gesloten en slaat haar handen voor de mond – alsof zij de plannen van haar ouders voorziet en zich realiseert dat haar vertrek uit Berlijn niet tijdelijk zou zijn. In de periode waarin zij deze scène optekent en definitief bij haar grootouders woont, herinnert Charlotte zich dit vertrek als een definitief afscheid. Het vertrek wordt retrospectief vastgelegd als een traumatische herinnering. Deze interpretatie geschiedt op basis van het door Salomon gepresenteerde beeld; een begeleidende tekst ontbreekt bij deze afbeelding.

Het ontbreken van tekst en spreekstem op deze afbeelding doet volgens de Engelse (kunst)historici Deborah Schultz en Edward Timms, die zich in hun onderzoek specifiek concentreerden op de verschijning van dialoog en stilte in de beelden van Charlotte, denken aan de schilderijen van Felix Nussbaum. In het werk van Nussbaum, die zelf tijdens de oorlog eveneens in ballingschap leefde, worden niet zelden de mond en de oren van de geportretteerden dichtgehouden. Woorden zijn

1940-1942 (JHM 4824) Collectie Joods Historisch Museum, Amsterdam. © Stichting Charlotte Salomon. Charlotte Salomon®



ontoereikend om hun emotionele toestand vast te leggen. Het eerste kofferportret van Charlotte Salomon wordt, anders dan het werk van Nussbaum, over het algemeen echter niet geïnterpreteerd als een vorm van persoonlijk of individueel drama. Het portret symboliseert volgens menig interpreter van haar werk bovenal de catastrofe die de Duitse Joden als gemeenschap overviel, beroofd van de culturele bagage die voor hen betekenis gaf aan het leven. De lamp in Bauhaus-stijl naast haar bed en het tennisracket op de vloer herinneren volgens Schultz en Timms aan het mislukte project van het Weimarmodernisme.⁵⁶ Dat Charlotte Salomon het kofferportret een plaats geeft in het hoofdstuk 'De Duitse Joden', bevestigt deze interpretatie.

Het tweede kofferportret in *Leven? of Theater?* behoort toe aan het hierop volgende hoofdstuk, getiteld 'Het afscheid' (JHM 4824). Het portret illustreert de laatste nacht van Charlotte in Berlijn, vlak voor haar vertrek naar haar grootouders. Hoewel deze afbeelding evenmin als het vorige kofferportret vergezeld gaat van tekst, getuigt ze ook niet van algehele stilte. Enkele gouaches eerder (JHM 4821) zet Charlotte het afscheidslied aan haar geboorteland in. Daarbij deelt ze mee dat de

⁵⁶ D. Schultz; E. Timms, 'Charlotte Salomon. Images, Dialogues and Silences', in *Word & Image* 24 (2008) 3, 269-281, spec. 275.

melodieën van de eerste twee scènes uit het voorspel herhaald dienen te worden bij de twaalf gouaches die volgen, zo ook bij dit tweede kofferportret.⁵⁷

Deze afbeelding is geheel anders van kleur dan het eerste kofferportret. Het licht dat Charlotte eerst nog omhulde, heeft plaats gemaakt voor een scala aan donkere tinten die niet alleen letterlijk illustreren dat de nacht invalt. Het is de vraag of beide schilderijen, die weliswaar in opeenvolgende hoofdstukken een plaats hebben, in herinnering aan dezelfde avond of nacht tot stand zijn gekomen. Joan McGuire reflecteert in haar dichtbundel *Charlotte's Theatre* enkele schilderijen uit Charlottes werk. Zij combineert de traumatische herinnering aan het afscheid van thuis, zoals Charlotte vastlegde in het eerste kofferportret, met de enscenering van het tweede, in het gedicht *Leaving Home*:⁵⁸

Leaving Home

The last night in Berlin
Alone in her bedroom's
silent sanctuary
empty suitcase waiting
precious scraps of life
threads to grasp in exile
stomach sinking
and heartsong hollow
soon
swallowed by blue light
she'll slip furtively past Nazi
glare into trainlit flight
and farewell
to those on the platform
forever
farewell

'Thuis weggaan' (vertaling)

Gisteravond in Berlijn
Alleen in haar slaapkamer
stil toevluchtsoord
de lege koffer wachtend
kostbare flintertjes leven
draadjes om je in je ballingschap aan vast te grijpen
mijn buik vol angstig voorgevoel
een leeg gezang diep in mijn hart
al snel
verzwolgen door blauw licht
glipt ze stiekem langs dreigende Nazi-
blikken naar treinverlichte vlucht
en vaarwel
aan hen op het perron
voor altijd
vaarwel

In het tweede kofferportret neemt Charlotte plaats op een koffer die op de grond ligt. Rechts van haar ligt een koffer die reeds ingepakt is. Tegenover haar op bed ligt een grote lege open koffer. Over deze enscenering valt mijns inziens meer op te merken dan de constatering dat de drie grote koffers op haar tekening symboliseren dat het vertrek haar zwaar viel.⁵⁹

De positie die Charlotte zichzelf op dit portret toewijst – met haar rug naar de toeschouwer – herinnert aan de laatste schildering van Charlottes *Leven? of Theater?*: het derde zelfportret waarin zij zich met uitzicht op zee voor een cruciaal dilemma stelt. Het tweede kofferportret anticipeert op deze keuze, en opnieuw slaagt Charlotte erin door het scheppen van ruimte voor verbeelding, met het openlaten van de vraag naar de vorm van haar bagage, tegelijkertijd het antwoord te geven.

57 Vgl. de door Charlotte afgekeurde scène 'JHM 4968'.

58 J. McGuire, *Charlotte's Theatre. Poem and Paintings*, Orangeville, Ontario 2000, 20.

59 D. Grijpma, 'Leben? oder Theater?', 6-7.

Het transparante lege vel neemt ditmaal de vorm aan van een lege open koffer. Charlotte neemt op het tweede portret bezit van de koffer die in het eerste portret tegenover haar open en niet ingepakt op de grond ligt. Deze nieuwe compositie symboliseert, zoals Dienneke Grijpma suggereert, Charlottes bewustwording van het idee dat de enige bagage waar ze feitelijk iets aan zou hebben op de reis die haar te wachten stond, haar eigen innerlijke bagage zou zijn.⁶⁰ Dat dit inzicht een tweede pijnlijk inzicht betekende – de blik op een lege, open koffer als symbool voor iedereen die, en alles wat zij thuis zou moeten achterlaten – wordt daarmee prangend duidelijk.

In het tweede kofferportret kijken we met Charlotte Salomon mee naar de toekomst waarin allerlei materiële en immateriële zaken zullen ontbreken. Dit gebrek, verlies, gemis deelt zij met miljoenen andere nazi-slachtoffers die gedwongen werden hun huis en haard te verlaten. De lege koffer die opnieuw tegenover haar ligt, confronteert Charlotte wederom met de catastrofale gevolgen van de Holocaust: door de positiewisseling in het schouwspel wordt haar individuele trauma in deze schildering veralgemeniseerd en in beeld gebracht als een collectief trauma.

Een vacuüm

In *Leven? of Theater?* tekent Charlotte Salomon nog een derde kofferportret waarin zij de problematische kant van het leven in ballingschap uitwerkt als een tegelijkertijd collectieve en individuele traumatische ervaring. Naar dit portret wordt verwezen door enkele interpretatoren van Charlottes werk, onder wie haar biografe, maar zelden wordt de afbeelding in verband gebracht met de andere twee. Charlotte pakt op deze derde afbeelding die ik onder de aandacht breng, haar koffer in bij het vertrek met haar grootvader uit concentratiekamp Gurs in de Pyreneeën. Na de dood van de grootmoeder van Charlotte zijn beiden geïnterneerd in dit kamp. De slechte conditie van haar grootvader zorgde ervoor dat zij beiden werden vrijgelaten uit het kamp en konden terugkeren naar Nice.

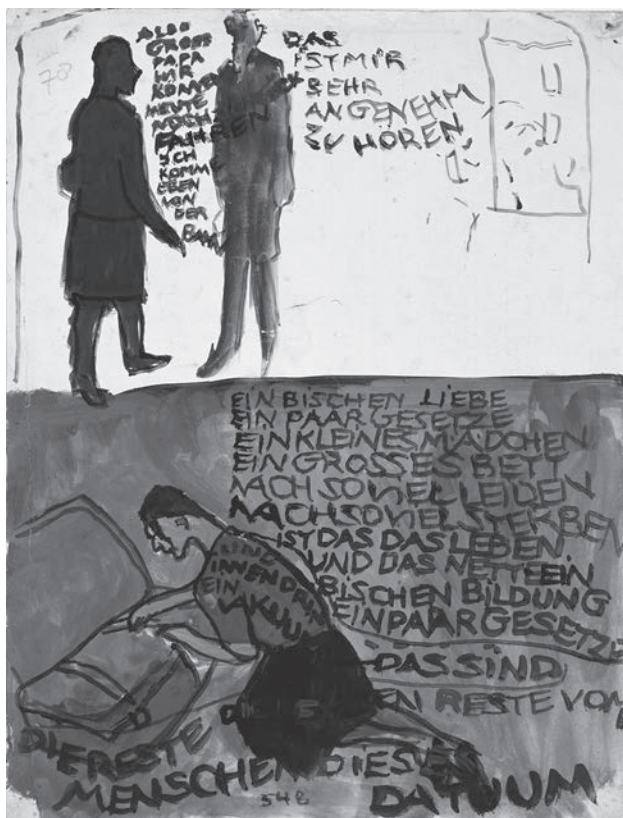
Het derde kofferportret kan volgens Mary Felstiner geïnterpreteerd worden als een 'iconografie van verbanning'.⁶¹ De zich herhalende handeling van het inpakken van een koffer wordt versterkt door een tekst, ditmaal een zelfverzonnen lied, die een prominente plaats inneemt op de schildering:

Een beetje liefde, een paar wetten, een klein meisje, een groot bed. Na zoveel leed, na zoveel sterven, is dat het leven en het aardige. Een beetje leren, een paar wetten en binnenin een vacuüm – dat zijn de resten, de laatste resten van de mens van deze datum (JHM 492or).

Doordat Charlotte op deze afbeelding 'datum' spelt als 'datum', presenteert ze de tijd als een vacuüm, aldus Felstiner. De tijd komt daarmee in het voor haar werk zo

60 Vgl. *'Leben? oder Theater?'*, 7.

61 M. Felstiner, 'Charlotte Salomon's Inward-Turning Testimony', 111.



1940-1942 (JHM 4920). Collectie Joods Historisch Museum, Amsterdam. © Stichting Charlotte Salomon Charlotte Salomon®

karacteristieke ruimtelijke perspectief te staan. Felstiner wijst in dit verband specifiek op de plaats die het woord ‘vacuüm’ in de tekening heeft: geschreven op het lijf van Charlotte Salomon. Charlotte plaatst zichzelf in de wetteloosheid die om haar heen heerst. Het effect hiervan behoort typisch tot Charlottes stijl, zo licht Felstiner toe: het presenteren van kritische condities, in dit geval een tijdperk waarin de normaal geldende culturele en sociale regels wegvallen, als geësceneerde solo’s.⁶² Het gevoel in een vacuüm te leven, is een gevoel dat door veel mensen in ballingschap gedeeld wordt. Op het derde kofferportret valt deze collectieve ervaring samen met Charlottes kern en wordt deze zichtbaar als een individuele, belichaamde ervaring.

Op de achterzijde van het portret gaat het verhaal verder. Charlotte is op deze bewuste schildering in gesprek met haar grootvader. Ze maakt een opmerking die mijns inziens cruciaal is voor de totstandbrenging van *Leven? of Theater?*. ‘Weet je, grootpapa’, zegt Charlotte, ‘ik heb het gevoel alsof ze de hele wereld opnieuw in elkaar moesten zetten’. Haar grootvader antwoordt: ‘Maak nou toch eindelijk een eind aan je leven. Dan houdt dat gezanik tenminste op’ (JHM 4920v). Op dit moment vangt het begin van Charlottes werk in dubbele zin aan. Enerzijds start

62 M. Felstiner, ‘Charlotte Salomon’s Inward-Turning Testimony’, 112.

Charlotte feitelijk met het schilderen van haar muziektheaterstuk na haar gevangenschap en vrijlating uit kamp Gurs. Zij herschept haar gefragmenteerde, traumatische wereld tot een coherent geheel. Anderzijds wijdt zij de eerste act van haar muziektheaterstuk aan de zelfmoord van een meisje genaamd Charlotte, in het jaar 1913. In dit jaar pleegde haar tante, haar naamgenote, zelfmoord. Door deze situatie te schilderen weerstond Charlotte de neiging zichzelf van het leven te beroven, overeenkomstig de suggestie van haar grootvader.

Leven? of Theater? is voor Charlotte een middel om de dood te overwinnen, om zichzelf voor suïcide te behoeden en als zodanig zelfdestructie tegen te gaan. Het derde kofferportret, zo maakte ik zichtbaar, vervult in die zin een cruciale rol als verbeelding van dat ene moment waarop voor Charlotte creativiteit en destructiviteit als paradoxale ervaring samenkomen. Haar vermogen te creëren vulde het vacuüm dat haar verbanning had veroorzaakt. De verbeelding van haar strijd zoals gesymboliseerd in de drie kofferportretten, krijgt een extra betekenis in het licht van de wetenschap dat ze later haar verhaal ('haar leven') letterlijk in een koffer in bewaring gaf.⁶³

Dood of leven

Bovenstaande analyse van de kofferportretten loopt uit op de onthulling van het centrale dilemma waar Charlotte Salomon zich voor gesteld weet: zelfmoord plegen of kunst maken. Charlotte Salomon kiest voor de kunst om haar leven zin te geven. Daarmee heft zij, zoals ik in reflectie op het vierde en laatste thema in haar biografie nu zal uitwerken, de veronderstelde tegenstelling tussen de dood en het leven op. Het herscheppen van haar leven was alleen mogelijk in het licht van de dood.

Charlotte laat zich in haar keuze voor het leven inspireren door de man die zij adoorde: Alfred Wolfsohn, de zangpedagoog van haar stiefmoeder. Op zijn zeventiende was Wolfsohn tijdens de Eerste Wereldoorlog naar het front gegaan. Hij raakte destijds zwaargewond en dreigde te sterven. Deze ervaring zou later richtinggevend blijken voor de vorming van zijn theorieën over het leven en de dood. Alleen wanneer men afdaalde in de diepte van het gevoel, met de dood als uiterste diepte, zou de mens zich kunnen bevrijden van angst en vernietiging. Deze theorie, die Wolfsohn naar de Griekse tragedie 'de Orpheus-weg' noemt, wordt door Charlotte Salomon overgenomen en vormt de drijfveer voor *Leven? of Theater?*.⁶⁴ Charlotte wijdt de helft van haar gouaches – 467 scènes (!) – aan haar herinneringen aan Alfred Wolfsohn, die in haar stuk de naam Amadeus Daberlohn draagt. Deze acteursnaam verwijst naar muziek (Wolfgang Amadeus Mozart) en zinspeelt op het feit dat Alfred Wolfsohn geen geld heeft (*daber lohn* betekent 'zonder loon'). Charlotte was hoe dan ook zijn protégé. Terwijl Wolfsohn liefde koesterde voor Paula

63 Zie C. Fischer-Defoy, "Der Mut, Dinge auszusprechen, auch wenn sie im moment nicht schön sind ...", 49.

64 Zie 'Hoofdpersonen in *Leven? of Theater*' (Alfred Wolfsohn alias Amadeus Daberlohn): <<http://www.jhm.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014); M. Felstiner, *Charlotte Salomon*, 51-71, spec. 63 e.v.

'Der Tod und das Mädchen', ca. 1939 (JHM 11261).
Collectie Joods Historisch
Museum, Amsterdam. ©
Stichting Charlotte Salomon.
Charlotte Salomon®



Salomon-Lindberg, was Charlotte verliefd op hem.

Wanneer Charlotte een van haar etsen aan Alfred Wolfsohn geeft, ontvangt ze enige tijd later in reactie op haar werk van hem een brief, waarin hij schrijft: 'Ik geloof dat u bent voorbestemd, iets te kunnen presteren dat uitgaat boven de middelmaat' (JHM 4599). In *Leven? of Theater?* wordt de toeschouwer het moment gepresenteerd waarop Charlotte zijn brief leest. De compositie van deze scène anticipeert op de slotafbeelding van het muziektheaterstuk, op het derde zelfportret dat ik in dit hoofdstuk analyseerde. Charlotte zit opnieuw met haar rug naar de toeschouwer van het verhaal gekeerd, voorovergebogen met een blik op haar papier. Ditmaal is het niet het uitzicht op zee dat zij vastlegt, maar is zij omgeven door een bloemenweide. Charlottes commentaar bij deze schildering luidt: 'Zij wordt door zijn brief zeer aangespoord en is eigenlijk zeer trots dat iemand haar waardig keurt, zijn gedachten aan haar te spenderen. Terwijl ze de weide met de gele boterbloemen, waar ze op dat moment zit, begint te tekenen, besluit zij zijn voorspelling waarheid te laten worden en inderdaad iets te scheppen dat "boven de middelmaat uitgaat"'

(JHM 4600). Tot nu toe had Charlotte zichzelf als een student beschouwd, zo stelt Mary Felstiner vast, en dit is het moment waarop zij besluit kunstenaar te worden.⁶⁵

Charlotte legt Alfred Wolfsohn meer van haar tekeningen voor. Zijn oog valt op een tweetal exemplaren, waarvan hij de eerste afbeelding reeds eerder had gezien: ‘De wei met de gele boterbloemen’ en ‘De dood en het meisje’. De combinatie van deze schilderijen fascineert Wolfsohn vanwege de ‘twee verschillende zielsgesteldheden’ die erop staan uitgebeeld. In het muziektheaterstuk wordt toegelicht: ‘Op het eerste blad, dat op een zeer indringende manier “De dood en het meisje” voorstelt, bespeurt men niets dan vertwijfeling. Op het tweede blad vindt deze ziel plotseling wat hoop en levensmoed, en drukt dat uit in een “Weide met gele bloemen”’ (JHM 4608). Wanneer Alfred Wolfsohn aan Charlotte vraagt of hij beide tekeningen mag hebben, besluit Charlotte hem slechts één van de twee te geven – dit tot teleurstelling van Wolfsohn: ‘Ik zou graag ook “De dood en het meisje” willen hebben. Dat zijn wij tweeën’ (JHM 4604).⁶⁶

In de epiloog van *Leven? of Theater?* beschrijft Charlotte Salomon hoe deze schildering, ‘De dood en het meisje’,⁶⁷ haar vanuit de herinnering aan de theorie van Alfred Wolfsohn laat inzien hoe te leven in het aangezicht van de dood. Als Alfred Wolfsohn, van wie ze onverminderd hield, symbool stond voor de dood,

dan was alles in orde, dan hoefde ze niet, zoals al haar familieleden, zelfmoord te plegen, want volgens zijn methode kon men immers opstaan uit de dood, moest men zelfs, om het leven nog meer lief te hebben, eerst gestorven zijn. Dus was zij eigenlijk het levende model voor zijn theorieën, en zij herinnerde ... zich zijn boek, *Orpheus, of De weg tot een dodenmasker*, waarvan hij zei het te betreuren dit boek niet als gedicht geschreven te hebben. En zij zag met wakkergedroomde ogen alle schoonheid om zich heen, zag de zee, voelde de zon en wist: ze moest een tijdlang van de menselijke oppervlakte verdwijnen en daarvoor ieder offer brengen om vanuit de diepte haar wereld nieuw te scheppen. En daarbij ontstond: Het Leven of het Theater? (JHM 4923v-4925T).

Alfred Wolfsohn was zelf het levende bewijs geweest voor zijn theorie: hij had de gruwelijkheden tijdens de Eerste Wereldoorlog doorstaan en was van dit trauma genezen. Voor Charlotte belichaamde hij een belofte: het herscheppen van haar leven uit de diepte, de verwerking van haar eigen trauma zou haar verlossen van haar wanhoop. Net als Orpheus zou zij wederkeren in het licht.⁶⁸

65 M. Felstiner, *Charlotte Salomon*, 67.

66 Charlotte verwijst bij deze afbeelding naar een muziekfragment (muziek: Franz Schubert, tekst: Matthias Claudius, *Der Tod und das Mädchen*. Uitvoering: Lotte Lehmann sopraan, leden van het orchestre Odéon, 1927), zie <<http://www.jhm.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

67 Het was deze tekening, ‘De dood en het meisje’, waarmee Charlotte in 1937 op de kunstacademie in Berlijn de Sandkuhl-prijs zou hebben gewonnen. Als Joodse kon zij deze prijs niet officieel in ontvangst nemen. De prijs ging naar haar vriendin Barbara Petzel. Zie M. Olivier; S. Braun, *Anpassung oder Verbot*, 205.

68 M. Felstiner, *Charlotte Salomon*, 69.

Reflectieve tijd

Op het moment dat Charlotte Salomon de dood in de ogen kijkt, is zij in staat theater te maken. Het theater biedt haar een platform om het leven te herscheppen en openbaar te maken. Tegelijkertijd – en dit is een aspect dat in de beschouwing van haar werk lange tijd uit beeld is gebleven – blijkt het theater voor Charlotte Salomon een hindernis om haar bestaan ten volle te leven. In een brief die zij zes maanden na het voltooiën van *Leven? of Theater?* schrijft aan haar geliefde Alfred Wolfsohn, onthult Charlotte een geheim dat zij al die tijd met zich meegedragen heeft en niet heeft kunnen optekenen in haar levenswerk. Kennisname van dit geheim zet haar werk, zoals ik bij aanvang van dit hoofdstuk aangaf, in een ander perspectief en verruimt een van de twee vraagtekens in de titel van het kunstwerk voor een uitroepteken.

In de bewuste brief schrijft Charlotte over de aanloop naar en de omstandigheden waarin zij *Leven? of Theater?* tot stand bracht. Haar schrijven getuigt van een reflectieve tijdsbeleving en vult als derde tijdsdimensie de chronologische en expressieve tijd in haar kunstwerk aan. Het samenleven met haar grootouders in ballingschap in Zuid-Frankrijk viel haar zwaar. De gastvrijheid van Otilie Moore werd door hen niet gewaardeerd en Charlotte schaamde zich voor de wijze waarop haar grootouders zich gedroegen. ‘Ze vervielen dus hier in de fout waarin alle mensen vaker vervallen: de dingen slechts van zichzelf uit te zien (JHM 4929-1) zich niet van zichzelf los te kunnen maken om anderen te begrijpen (JHM 4929-2)’. De keuze van Charlotte om haar werk de structuur te geven van een rollenspel waarin zij de vertelling niet vanuit de ik-persoon vorm zou geven, valt in dit licht te begrijpen. Charlotte vervolgt: ‘Ik kon het niet verdragen met mijn grootouders samen te leven, alles van deze vrouw aan te nemen en tegelijkertijd het allerlaagste over haar te horen zeggen’ (JHM 4930-1). Haar grootouders speelden toneel, iets dat Charlotte verachtte. Het leven verlangde empathie en respect, iets waaraan het met name haar grootvader ontbrak. Charlotte schrijft in haar brief aan Alfred Wolfsohn, ziek te worden van het samenleven met deze man nadat haar grootmoeder zichzelf van het leven had beroofd (JHM 4939-3).

Otilie Moore zag de ernst van de situatie in en besloot Charlottes grootvader in huis te nemen. Charlotte zou zichzelf intussen kunnen afzonderen om te schilderen in een buitenplaats van Nice, aan zee. In haar brief aan Alfred Wolfsohn reflecteert Charlotte de onhoudbare situatie die inmiddels ontstond, zowel voor haar grootvader als voor haarzelf. Haar grootvader gedroeg zich allerm minst als een gast bij Otilie Moore:

Hij stelde zich er zeer slecht op. Hij stal fruit uit de kelder en beschuldigde de kinderen ervan dit gedaan te hebben (JHM 4930-3). Hij schiep er bijzonder behagen in met de dienstbodes slecht over de gastvrouw te spreken. Hij vergat dat dit alles met zijn respectvolle baard en zijn opgedane ‘beschaving’ niet erg strookte. Er bleef niets anders over: hij moest naar mij terugkeren !!!!!!! Juist deze tijd begon ik mij met de onderhavige bladen

bezig te houden en was ik doodongelukkig toen ik bemerkte dat mijn oude vertwijfeling over bepaalde mensen weer de boventoon ging voeren en mij in een toestand van een langzame, dodelijke lethargie deed terugvallen. Als (JHM 4930-4) ik geen vreugde beleef aan het leven en aan mijn werk beneem ik mij het leven. Ik leef slechts voor jou, om te bewijzen dat het de mensen aan opvoeders ontbreekt. Ik was vertwijfeld. Ik had tijd genoeg om te werken maar ik kon niet, een verlammende bekrompenheid had mij weer met zijn nabijheid overvallen. Toen kwam zij weer en bracht ik deze keer enige maanden daar door. Het was zomer, er waren bomen en hemel en zee, iets anders zag ik niet. Slechts kleuren, penselen, jou en dit. Alle mensen werden mij teveel, ik moest nog verder in de eenzaamheid, helemaal weg (JHM 4931-1) van alle mensen dan kon ik misschien vinden wat ik vinden moest: namelijk mijzelf: een naam voor mij en zo begon ik 'Das Leben und Theater' Het was - nee dat kan men niet zeggen, men droomt zelden van volmaaktheid. De oorlog woedde voort en ik zat daar bij de zee en keek diep in de harten van de mensen. Ik was mijn moeder, mijn grootmoeder, ja alle personen die voorkomen in mijn stuk was ik zelf. Alle wegen leerde ik bewandelen en werd ik zelf. De maanden gingen voorbij en ik was nog lang niet klaar. Vaak kwamen brieven van mijn grootvader, (JHM 4931-2) onsympathieke dreigbrieven. Ook stond de politie het niet toe dat ik zo lang van hem wegbleef omdat ik de verblijfsvergunning slechts had om voor hem te zorgen. Mijn geluk was voorbij. Onbeëindigd tot het einde, van diepste zonnenschijn naar grauwe donkerheid, naar mijn 'Theater van beschaafde, culturele mensen' spelende grootvader. Degene aan wie het boek gewijd is was ondertussen afgereisd. Ze liet slechts een vriend achter met wie ik niet veel wist aan te vangen (JHM 4931-3).

Ik was vertwijfeld. Alles in te zien en nu terug naar deze hansworst om voor hem te zorgen. Het was een winter die weinig mensen zouden zijn doorgekomen. De hoogste bekrompenheid. Geen vinger verroeren kunnen. Elk karwei voor mijn grootvader joeg mij het bloed naar het gezicht. Ik was ziek. Ik was altijd knalrood uit doffe woede en treurnis. De lente kwam. Ik moest het afmaken! Kostte wat het kostte, wat kan mij politie of grootvader schelen. Ik moet terug naar ... (JHM 4931-4)

De brief van Charlotte Salomon houdt abrupt op. In een tweedelige documentaire over Charlotte Salomon confronteert Frans Weisz enkele prominenten – Judith Herzberg, Mary Felstiner, Katja Reichenfeld, Ed van Thijn – met de lang ontbrekende en teruggevonden pagina's.⁶⁹ Zij krijgen een nooit eerder openbaar gemaakte tekst in handen. Frans Weisz vraagt hun deze te lezen terwijl de camera draait. Op het gezicht van de mensen, die dachten het werk van Charlotte te doorgronden, is verbijstering af te lezen en emotie te zien. Charlotte Salomon bekent in het tweede deel van de brief haar grootvader te hebben vergiftigd. Deze postume onthulling wordt door Charlotte op de betreffende pagina's kernachtig samengevat: 'Het theater is dood'. Zelf kreeg zij haar 'Leven!' terug.

Het is de vraag of deze bekentenis voortkomt uit een diepe wens van Charlotte,

⁶⁹ F. Weisz, *Leven? of Theater?*, Homescreen 2012. Frans Weisz had de ontbrekende pagina's van de 'Brief aan Amadeus Daberlohn' tijdens zijn voorbereiding van de speelfilm *Charlotte* (1980) in handen gekregen van Paula Salomon-Lindberg, met het verzoek de inhoud ervan niet openbaar te maken of te gebruiken in zijn filmscript. Op het moment dat de nabestaanden van Charlotte Salomon overleden waren, vond Weisz het tijd om de bijzondere onthulling van Charlotte Salomon met een breder publiek te delen.

uit haar fantasie of stoelt op de werkelijkheid. De toeschouwer van haar muziektheaterstuk wordt opnieuw voor de vraag gesteld, het verhaal dat zij aan het daglicht brengt mee te ontraadselen. Is de moord op haar grootvader ‘Leven?’ of ‘Theater?’ Zijn leven en dood hebben in haar werk in ieder geval een diepere betekenis. Eerder in haar brief schrijft Charlotte namelijk hoe haar grootvader symbool staat voor alle mensen tegen wie zij moest vechten (JHM 4928-1). Hij belichaamt voor Charlotte het kwaad in nazi-Duitsland, de destructie, het verval. Het dubbele gevecht dat Charlotte Salomon moest voeren – tegen haar familiegeschiedenis (individueel trauma) én tegen de politieke geschiedenis (collectief trauma) – projecteert zij op haar grootvader. Zo bevestigt ook Ernst van Alphen:

Want zij maakte haar levenswerk niet alleen in weerwil van het lot dat haar familie beschoren was (zelfmoord plegen), maar ook om een wereld te herbouwen die door de nazi's vernietigd was. Via haar werk probeert zij niet alleen het lot van haar familie af te wijzen en mogelijk ook te redden, maar ook dat van de Europese joden. Deze symbolische versmelting van op het personage van de grootvader geprojecteerde functies verklaart het onthutsende ontbreken van enig expliciet verzet tegen de nazi's in Charlottes werk.⁷⁰

Het is de vraag hoe dit dubbele trauma waarvan de herinneringskunst van Charlotte Salomon getuigt, kan bijdragen aan de verwerking van het culturele trauma dat de Holocaust in onze geschiedschrijving veroorzaakt. Ik keer in dit verband terug naar de hypothese die ik bij aanvang van dit hoofdstuk formuleerde. In welke zin schept de herinnering aan het levenswerk van Charlotte Salomon ruimte voor een publieke vorm van rouw? Aan deze vraag ligt, zo werd gaandeweg dit hoofdstuk duidelijk, een specifiek begrip van traumaverwerking ten grondslag. De gangbare gedachte is dat de verwerking van een trauma voltooid is wanneer een mens of de samenleving erin slaagt de wond te sluiten die het trauma heeft veroorzaakt. Charlotte Salomon laat zien dat traumaverwerking geen vorm van repareren of herstellen is in deze zin. Haar kunstwerk maakt de confrontatie met zelfmoord en volkerenmoord zichtbaar als een verlies, als een wond die haar leven en onze cultuur definitief tekent. Het verwerken van dit trauma betekent, zo werk ik in de slotparagraaf van dit hoofdstuk uit, niets meer of minder dan het toe-eigenen van verlies: het rouwen – en plein public – om datgene wat onherroepelijk verloren is.

Artworking

Gaandeweg dit hoofdstuk plaatste ik het levenswerk van Charlotte Salomon in het licht van drie tijdsdimensies: de chronologische tijd, de expressieve tijd en de reflectieve tijd. Deze drie tijdslagen in haar werk verschaffen inzicht in de persoonlijke leefwereld van Charlotte Salomon. De chronologische tijd staat synoniem voor de ervaringen in haar leven, de expressieve tijd voor haar herinneringskunst en de re-

70 E. van Alphen, ‘Verzet tegen de geschiedenis in Charlotte Salomons *Leven? of Theater?*’, 43-44.

flectieve tijd voor een verwerking van het leven in confrontatie met de dood. Het uitlichten van één van deze tijdsdimensies doet zowel tekort aan Charlottes levensloop als aan haar levenswerk. Leven, kunst en dood vormen de thema's die niet alleen haar persoonlijke leefwereld maar ook onze historische werkelijkheid in herinnering aan de Holocaust betekenis en richting geven.

Charlotte Salomon eigende zichzelf een ruimte toe die zich tussen de drie genoemde tijdsdimensies in bevindt. Zij leefde niet door vernietiging, pijn en gemis te verdringen, maar vanuit het gedenken ervan. Ik heb laten zien hoe Charlotte midden in het leven ruimte openhield voor de gedachtenis aan de verschrikkingen uit het verleden. Zij gaf haar geschiedenis vorm in een vacuüm tussen leven en theater; creëerde een plaats van verbeelding waarin zij niet verpletterd werd door het verleden, noch voor de toekomst hoefde vrezen. Het kunstwerk dat Charlotte vervaardigde staat in de traditie van de vele levensberichten uit de oorlogsjaren, waarmee mensen het verhaal van hun leven beschreven en schilderden om niet aan de werkelijkheid te gronde te gaan. 'Wanneer een mens al het vertrouwde dreigt te verliezen', zo geeft Katja Reichenfeld aan, 'komt hij in actie om dat alsnog vast te leggen met middelen die geen enkele onderdrukker hem kan afnemen: het geheugen én de creatieve vermogens'. Charlottes werk getuigt van deze herinneringskunst.⁷¹ Haar wil om vorm te geven aan haar traumatische herinnering heeft geleid tot *Leven? of Theater?*.

Het verwerken van een pijnlijke historische werkelijkheid vereist een herinneringscompetentie die door Griselda Pollock geduid wordt als *Artworking*. *Artworking* ofwel *Kunstarbeit* is een samenvoeging van twee begrippen die herinneren aan de theorie van Freud. Enerzijds verwijst het woord *Kunstarbeit* naar *Arbeit*, door Pollock opgevat als *Trauerarbeit*, en anderzijds refereert het aan *Durcharbeitung*. Dit laatste begrip wordt door Pollock uitgewerkt als een vorm van traumaverwerking (*working through*).⁷² Overlevenden van de Holocaust kunnen, door het verwerken van de pijn en het verlies waarmee zij geconfronteerd zijn, leren leven met een herinnering die zich in eerste instantie openbaarde als een traumatische ervaring.⁷³ Charlotte Salomon is uiteraard geen 'overlevende' in strikte zin, maar zij wist zich deze vorm van traumaverwerking toe te eigenen via de creatie van haar muziektheaterstuk, vlak voordat haar historische werkelijkheid tragisch zou eindigen. Het werken aan *Leven? of Theater?* stelde Charlotte in staat om haar familiegeschiedenis en de politieke geschiedenis waaraan zij was overgeleverd opnieuw uit te beelden, op te voeren en te herleven. Door zich het dreigende verlies van haar

71 K. Reichenfeld, 'Leben? oder Theater?', 29.

72 Het begrip *Artworking* is oorspronkelijk afkomstig van kunstenares/psychologe Bracha Ettinger die deze ontwikkelde op basis van haar psychoanalytische reflectie op haar eigen schilderpraktijk op het grensvlak van trauma en representatie. Zie B. Ettinger, *Artworking 1985-1999*, Gent (et al.) 2000; het idee ontwikkelt ze in het essay 'Art as a Transport-Station of Trauma' in deze catalogus, spec. 91-115 (geciteerd in G. Pollock, 'What Does a Woman Want?', 388). Zie ook G. Pollock, 'Theater of Memory. Trauma and Cure in Charlotte Salomon's Modernist Fairytale', in M. Bohm-Duchen; M. Steinberg (eds), *Reading Charlotte Salomon*, Ithaca/London 2006, 34-72.

73 G. Pollock, 'What Does a Woman Want?', 388.

leven toe te eigenen en het afscheid van haar dierbaren nog eenmaal door te maken, kreeg zij grip op de werkelijkheid.

Aan de situatie zelf kon Charlotte Salomon niets veranderen. ‘De kunst en literatuur die Salomon gemaakt heeft’, zo licht Ernst van Alphen toe, ‘zijn geen verlossing van de werkelijkheid, noch is het een realistische weergave ervan: het is daarentegen een actieve kracht *in* die werkelijkheid. Het is een *performance* in de eigenlijke zin: het werkt in zoverre het de werkelijkheid ver-werkt’.⁷⁴ De theatrale werkelijkheid die Charlotte Salomon in haar treurspel creëerde, heeft de dood een plaats gegeven in haar leven. De Amerikaanse cultuurhistorica Shelley Horstein omschrijft het scheppingsproces van Charlotte Salomon in dit verband als een rouwritueel. Charlotte verwerkt haar strijd tegen het verlies in haar leven al rouwend als ware het een Kaddish: een gebed voor de doden.⁷⁵ De herinneringskunst van Charlotte Salomon kan mijns inziens in dit licht begrepen worden als een publieke vorm van rouw. Deze ruimte deelt zij met de toeschouwer van haar muziektheaterstuk, die decennia later naar haar werk kijkt in catalogi of musea en zich geconfronteerd weet met Charlottes wil om over de dood heen aan de wederopbouw van de wereld te werken.⁷⁶ Deze wederopbouw herstelt niet wat gebroken is, maar geeft het leven vanuit deze gebrokenheid vorm. Wanneer het culturele trauma in onze geschiedenis niet wordt gereconstrueerd maar gereproduceerd – zich in onze verbeelding eeuwig blijft herhalen – heeft de toeschouwer van het muziektheaterstuk aan Charlottes wil gehoor gegeven. Ontzetting en droefheid om een voorgoed verloren eenheid maken in dat geval plaats voor een solidariteit met de doden.

Conclusie

In dit hoofdstuk werkte ik de stelling uit dat het herdenken van een persoonlijke wereld ruimte schept voor een publieke vorm van rouw. Het idee dat de geschiedenis van Charlotte Salomon alleen inzicht geeft in de persoonlijke trauma’s die zij heeft opgelopen door de zelfdodingen in haar familie, is onjuist. Haar muziektheaterstuk speelt zich af tegen het decor van het opkomende nazisme. De politieke geschiedenis die als een rode draad door haar werk heen loopt, plaatst Charlottes

74 E. van Alphen, ‘Salomons werk. En zij zag niet dat het goed was’, in G. Ester; W. de Moor (red.), *Een halve eeuw geleden. De verwerking van de Tweede Wereldoorlog in de literatuur*, Kampen 1994, 195-209, spec. 209; E. van Alphen, ‘Salomons Work’, in *Journal of Narrative and Life History* 3 (1993), 239-253, spec. 253.

75 S. Hornstein, ‘Ornament, Boundaries and Mourning, after Auschwitz. Charlotte Salomon and Chantal Akerman Say Kaddish’, in M. Bohm-Duchen; M. Steinberg (eds), *Reading Charlotte Salomon*, 126-139, spec. 126, 134 e.v.

76 Vgl. R. Greenberg, ‘The Aesthetics of Trauma. Five Installations of Charlotte Salomon’s *Life? or Theater?*’, in M. Bohm-Duchen; M. Steinberg (eds), *Reading Charlotte Salomon*, 148-166. Over het herstel van Charlottes gebroken wereld: L. Koelle, ‘“Schöner Götterfunken”. Mit Schiller gegen die Vernichtung. Charlotte Salomon (1917 Berlin-1943 Auschwitz)’, in *Freiburger Rundbrief* 12 (2005) 4, 265-274; L. Koelle, ‘“als ob man die ganze Welt wieder zusammensetzen müßte”. Charlotte Salomons Wiederherstellung der Welt’, in *Arcadia* 36 (2001) 1, 58-88.

individuele trauma in een collectieve context.

Het verhaal van Charlotte Salomon, dat zij in twee jaar tijd schilderde tijdens haar ballingschap in Zuid-Frankrijk, laat zien hoe creativiteit en het geheugen weerstand kunnen bieden aan een onderdrukkend en vernietigend regime. Charlotte probeert grip te krijgen op een werkelijkheid waarvan zij niet langer geacht werd actief en betekenisvol deel uit te maken. Zij anticipeert als zodanig op de positie die mensen in de huidige herinneringscultuur innemen. Als toeschouwer worden mensen van nu geconfronteerd met een cultureel trauma dat zij niet zelf hebben meegemaakt, maar dat niettemin om verwerking vraagt. Charlotte Salomon verheldert waarom distantie en vervreemding geen gevaar vormen voor het proces van herinneren, maar daarentegen nieuwe mogelijkheden bieden om een trauma een plaats te geven. De verwerking van een trauma betekent, te leren leven met een wond, met een onherstelbaar verlies. In haar kunstwerk laat Charlotte Salomon zien hoe dit verlies kan worden toegeëigend en een plaats kan krijgen in het leven. Het erkennen dat de dood en het leven te verenigen zijn, is hiertoe voorwaardenscheppend.

Het verwerken van de Holocaust als een publieke vorm van rouw, confronteert ons met een blijvend cultureel tekort. Dit trauma heeft zich in ons culturele geheugen gegrift en bepaalt onze collectieve identiteit. Wij zijn als herinneringsgemeenschap deel van één grote creatieve familie, zo laat Charlottes herinneringskunst zien. Zolang er kunst is waaraan we op performatieve wijze kunnen deelnemen, delen we in het voorrecht dat er een tijd vóór ons ligt en is onze traumatische herinnering meer dan een herhaling van 'het doek dat valt'. Wie niet in staat is om kunst te maken, kan gebruik maken van bestaande herinneringskunst die laat zien hoe de wereld in onze verbeelding opnieuw te scheppen is in confrontatie met de dood.

4.4 PUBLIEK AUTEURSCHAP

Jochen Gerz: Een verhaal over taal

Inleiding

‘Uit een verzameling stenen spreekt de taal van verzet!’ In het voorjaar van 2011 opent Mediamatic, een culturele instelling in Amsterdam, de deuren. Bezoekers van de tentoonstelling *Pièce de Résistance* worden in speciaal ingerichte werkplaatsen uitgenodigd om zich op te stellen als onderzoeker. Zij ontdekken welke verhalen er schuilgaan achter de expositie: ‘Hoe herinneren we ons het verzet op Caïro’s Tahrirplein? Welke objecten prikkelen gedachten over de Februaristaking in Amsterdam? Welke verhalen doen de ronde over de vrijheidstrijd van Nelson Mandela’s ANC? En onze eigen Nieuwmarktrellen?’ Gedurende de looptijd van de tentoonstelling worden verschillende evenementen georganiseerd. Een daarvan roept bezoekers letterlijk op ‘een steen bij te dragen’.¹

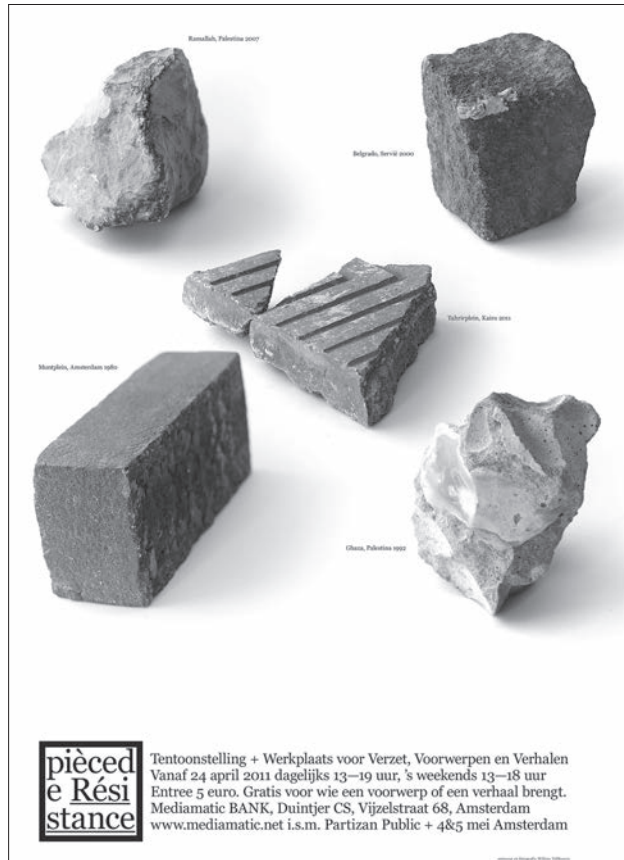
De oproep resulteert in een bijzondere collectie stenen uit gebieden waar opstanden hebben plaatsgevonden of aan de gang zijn. Vanaf de Tweede Wereldoorlog tot op heden, uit het binnen- en het buitenland. Een baksteen uit de Dam in Amsterdam, waarmee gegooid is tijdens de rellen bij de inhuldiging van Beatrix op 30 april 1980, maakt deel uit van de verzameling. Maar ook een steen afkomstig van het Tahrirplein in Caïro (2011), een steen uit de Ghazastrook in Palestina (1992) en een uit Belgrado, Servië (2000). Zij staan voor de opbouw van iets nieuws en voor het afbreken van iets bestaands. Vele stenen maken een muur, een huis, een straat, een stad, een land. ‘Het onttrekken van bouwstenen kan een institutionele afbraak symboliseren’, zo staat in de informatiefolder behorend bij de tentoonstelling.²

De Duitse kunstenaar Jochen Gerz, wiens werk in dit hoofdstuk centraal staat, ontvreemde begin jaren negentig maar liefst 2146 stenen uit het slotplein in Saarbrücken – de plaats waar het naziregime in het verleden kwartier maakte –, in reactie op de vernieling van evenzovele Joodse begraafplaatsen in Duitsland. Gerz besluit zijn verzameling stenen niet tentoon te stellen maar plaatst deze, na het graven van de namen van de verdwenen begraafplaatsen op de onderzijde, terug op hun oorspronkelijke plek. Zichtbaar was er op het plein voor het slot niets veranderd en niets gebeurd: het project van Gerz is een vorm van ondergronds verzet. De kunstenaar verkent wat het betekent om te wonen in een herinneringslandschap. Het plein in Saarbrücken is van oudsher het centrum van politieke macht en legitimiteit: het kasteel was eens het huis van de federale aristocratie, tijdens de oorlog het hoofdkwartier van de Gestapo en nu de plaats waar het regionale parlement is gehuisvest. Uiteindelijk wist op deze plaats, waar de doden worden herdacht, de

¹ *Pièce de Résistance*: <<http://www.mediamatic.net>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

² Zie Amsterdams 4 en 5 Mei Comité; Mediamatic; Partizan Publik, *Is dit jouw huis?*, uitgave in het kader van het project Joodse Huizen (4 mei) en de tentoonstelling *Pièce de Résistance* (24 april-26 juni 2011).

Pièce de Résistance, 2011.
Tentoonstelling en Werk-
plaats voor Verzet, Voor-
werpen en Verhalen.
www.mediamatic.net i.s.m.
Partizan Public en 4&5 mei
Amsterdam. © Foto Willem
Velthoven.



democratie te zegevieren. Het kunstproject van Gerz vormt in deze lijn het uitgangspunt voor een uitwerking van de vierde deelhypothese, zoals geformuleerd in de conclusie van hoofdstuk 3: publieke rouw is deel van het voortgaande leven en afhankelijk van de voortgang van het leven.

Sinds de realisatie van het kunstwerk van Jochen Gerz zoeken inwoners van Saarbrücken naar een taal om over het onzichtbare gedenklein te spreken. Het ontbreekt hen aan zichtbare tekenen – het herinneringsobject ligt immers onder de oppervlakte – en aan verhalen. De levensgeschiedenissen van stad- en landgenoten die slachtoffer werden van het naziregime, omdat zij omkwamen in een nabijgelegen concentratiekamp of omdat hun graf geschonden werd, spelen in de herinneringskunst van Gerz geen rol. Narratieve of beschrijvende kenmerken leiden tot een vorm van identificatie die indruist tegen het achterliggende idee of concept waarmee Gerz zijn kunst in de publieke ruimte vervaardigt. ‘Kunst die de ontvanger menselijke of andere omstandigheden opdringt om begrepen te kunnen worden, is in mijn ogen esthetisch fascisme’, zo stelt Lawrence Weiner, een Amerikaanse collega van Gerz die tot dezelfde kunststroming – de zogenoemde con-

ceptkunst – gerekend kan worden.³ Projecten en ontwerpen, zo ook het onzichtbare gedenkplein in Saarbrücken, worden door Gerz vervaardigd als een verhaal over taal: de taal van kunst.

Conceptkunst

Een man staat voor een glazen plaat. In zijn rechterhand houdt hij een pen vast waarmee hij het beeld voor meer dan de helft met letters volschrijft. We kijken naar het stilstaande beeld van een videofilm die gemaakt is tijdens een vier uur durende performance. Naarmate de tijd verstrijkt, wordt de geportretteerde door de volgeschreven ruit steeds minder zichtbaar en verdwijnt uiteindelijk geheel achter zijn schrift. De letters op de ruit daarentegen winnen aan zichtbaarheid maar zijn niet leesbaar: zij verschijnen voor de camera en dus ook voor de toeschouwer in spiegel-schrift.⁴ De Duitse kunstenaar Jochen Gerz (Berlijn, 1940) presenteert zichzelf in 1975 aan het publiek met deze performance, onder de titel *Self-Portrait/Selbstportrait*.⁵ In deze paragraaf introduceer ik allereerst het leven en werk van deze kunstenaar. Bij het brede publiek geniet Gerz, buiten zijn geboorteland en zijn huidige woonplaats Ierland, vrij weinig bekendheid. In de internationale kunstwereld staat Gerz daarentegen bekend als een toonaangevend beoefenaar van de zogenoemde conceptkunst.⁶ Deze vorm van beeldende kunst ondermijnt de twee belangrijkste principes van de westerse kunst, zo vat de Engelse kunsthistoricus Paul Wood samen, ‘namelijk het vervaardigen van voorwerpen waarnaar je kunt kijken en de daadwerkelijke bespiegelende handeling van het kijken zelf’.⁷

Kunst en leven

‘Conceptkunst’, zo waagt kunstenaar Henry Flynt zich begin jaren zestig aan een definitie, ‘is allereerst een kunst waarvan het materiaal bestaat uit concepten, zoals het materiaal van bijvoorbeeld muziek uit geluid bestaat. Aangezien concepten nauw zijn verbonden met taal, is conceptkunst een soort kunst waarvan het materiaal wordt gevormd door taal’.⁸ Conceptkunstenaars plaatsen kritische vragen bij

3 Citaat van Lawrence Weiner, geciteerd in D. Marzona, *Conceptuele kunst*, Hong Kong/Kerkdriel 2007, 17 (oorspr. uitg. *Conceptual Art*, Köln 2005).

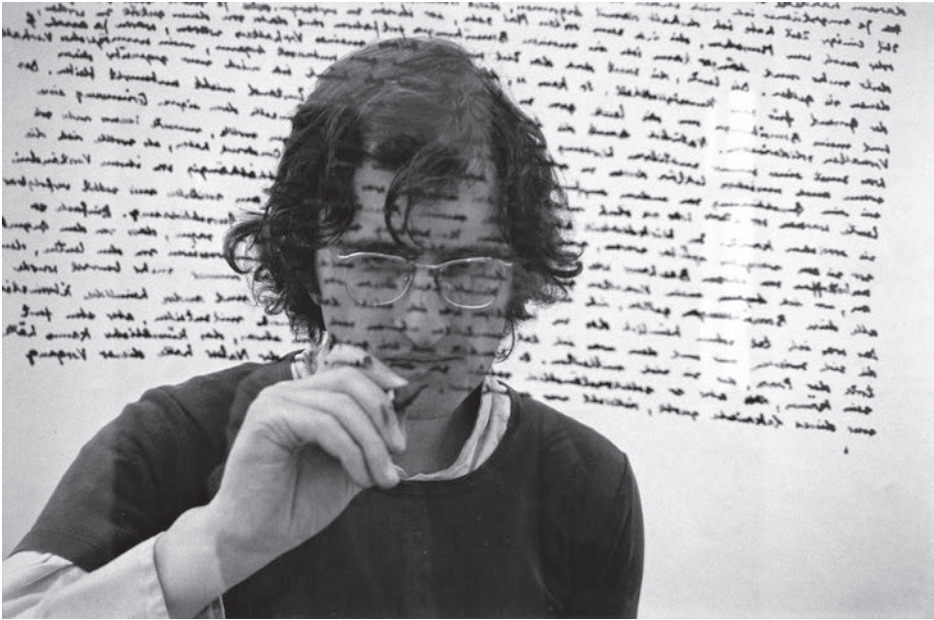
4 S. Ernst-Fuchs, ‘Jochen Gerz. “De media de rug toekeren, je kunt het niet” ...’, in *Dietsche Warande en Belfort* 140 (1995) 2, 178-185, spec. 178-179.

5 De in Israël geboren kunsthistoricus Mordechai Omer typeert de afzonderlijke kunstwerken van Jochen Gerz als ‘zelfportretten’. Gerz zoekt in zijn projecten steeds opnieuw naar een positie om de eigen identiteit te definiëren in confrontatie met de ander die, of het andere dat, in beginsel onbereikbaar is. M. Omer, “Nothing Threatens Us As Much As We Do”. Jochen Gerz - Selfportrait, in J. Gerz, *Selfportrait*, Tel Aviv 1995, 116-126, spec. 125.

6 Vgl. C. Dierks, *Spielarten sozialer Kunst. Jochen Gerz – Pino Poggi; mit Beispielen aus der Sammlung Künstlerbücher/Buchobjekte der Oldenburger Universitätsbibliothek*, Oldenburg 2006, 87.

7 P. Wood, *Conceptuele kunst*, Bussum 2002, 6 (oorspr. uitg. *Conceptual Art*, London 2002).

8 A. Dempsey, ‘Conceptual Art’, in A. Dempsey, *Encyclopedie van de moderne kunst. Stijlen, scholen, stromingen*, Zwolle 2005, 240-243, spec. 240 (oorspr. uitg. *Styles, Schools and Movement. An Encyclopaedic*



Self-Portrait, 1975 (Performance/Installation). Wien, Austria. © Jochen Gerz, vg Bild-Kunst, Bonn 2014. Gerz studio.

het modernisme, een stroming die kunst separeerde van het openbare domein en zijn gemeenschappelijke taal en verhalen. Modernisten gaven kunst een plaats in de besloten wereld van persoonlijke gevoelens en emoties. Deze werden als fundamenteeler en ‘universeler’ beschouwd dan woorden.⁹

In de jaren 1970 ontwikkelt de conceptkunst zich vanuit New York, in contrast met deze modernistische ideeën, tot een internationale beweging. De klassieke periode van de conceptkunst zou niet langer dan een jaar of vijf duren. Maar in de decennia die volgden bleek zij, met name voor kunstenaars die in de jaren tachtig opkwamen en sterk geassocieerd werden met het postmodernisme, van grote invloed. Als grondregel voor deze kunstvorm geldt dat het object, de installatie, actie of documentatie louter dient als middel om het concept te presenteren. Kunst wordt door conceptkunstenaars gezien als een domein waarin taal, met haar mentale en rationele connotaties, opnieuw positie dient te veroveren. In de meest extreme vorm doen beoefenaars van conceptkunst afstand van het fysieke voorwerp. In dit geval scheppen zij een geheel immateriële werkelijkheid en brengen hun ideeën over door middel van schriftelijke of mondelinge boodschappen.¹⁰

Sinds 1969 werkt Jochen Gerz als conceptkunstenaar met de combinatie van

Guide to Modern Art, London 2002). Zie ook H. Flynt, ‘Concept Art’, in L. Young (ed.), *An Anthology*, New York 1963.

⁹ P. Wood, *Conceptuele kunst*, 13.

¹⁰ A. Dempsey, ‘Conceptual Art’, 240, 243.

tekst en fotografie en vanaf 1971 ook met videowerken, installaties en performances. Zijn voorliefde voor taal en literatuur is ontstaan in 1958: de tijd waarin Gerz gedichten en proza schreef. Tussen 1959 en 1962 studeerde Gerz literatuurwetenschappen en sinologie (Chinese taal- en cultuurstudies) aan de universiteit van Keulen.¹¹ Daar maakte hij onder andere kennis met de groep Zero: een van de eerste kunstenaarsgroeperingen die zich na de Tweede Wereldoorlog bezighield met de vormgeving van een niet-materiële werkelijkheid. Met zo weinig mogelijk middelen werd een relatie aangegaan met de omgeving. Gerz liet zich door deze stroming, die in de eerste helft van de jaren zestig bekend is geraakt als 'minimale kunst', inspireren in het samenspel van immaterieel effect en ruimtelijke expansie.

Op het moment dat de militaire dienstplicht in Duitsland wordt ingesteld, verhuist Gerz tijdelijk naar Londen (1959). In deze stad maakt hij kennis met de dichtkunst van Ezra Pound en de denkbeelden van de Franse kunstenaar Henri Gaudier-Brzeska. Zijn fijngevoeligheid voor taal breidt zich uit tijdens zijn werkzaamheden als sportverslaggever/journalist en als mede-uitgever van de *Evening Standard*. Tegelijkertijd ontwikkelt Gerz zijn ruimtelijk inzicht en zijn topografische kennis in zijn baan als taxichauffeur.¹² Door kunsthistoricus Hans-Werner Schmidt wordt Gerz in dit verband treffend getypeerd als een 'spookrijder', die op eigen wijze verdedigt dat niet hij zelf maar zijn tegemoetkomend verkeer de verkeerde kant op rijdt.¹³ Zijn inzicht in het stadsplan van Londen, het wegwijs raken in een grote stad, zou Gerz later helpen bij het in kaart brengen van een geschikte locatie voor zijn kunstwerken, die hij vanaf 1967 in de openbare ruimte vervaardigt.

Voordat Gerz hier daadwerkelijk toe overgaat, keert hij in 1962 terug naar Keulen, waarna hij een vijftal jaar in Basel (Zwitserland) leeft en korte tijd geschiedenis studeert. In deze periode maakt Gerz kennis met de voor zijn latere werk belangrijke filosofen Karl Jaspers en Martin Heidegger – die het bestaan stoelde op het bewustzijn van afwezigheid –, evenals met de artistieke kringen rond de Zwitserse kunstenaars Max Bill en Richard Lohse. Gelijktijdig werkt Gerz in Basel voor een bureau dat 'John Cage evenementen' organiseert in de stad. De vijfdelige compositie *Imaginary Landscapes* (1939-1952) die deze Amerikaanse avant-garde componist schreef, lijkt een belangrijke bron van inspiratie voor Gerz, die in zijn werk voortdurend poogt de kloof tussen kunst en leven te dichten in het stedelijk landschap.¹⁴

Waar vroege conceptkunstenaars zich in de jaren zestig vooral bezighielden met het ontdekken en definiëren van de taal van kunst, richten kunstenaars zich rond de jaren zeventig steeds meer op de buitenwereld. Zij creëren werk waarin natuurver-

11 S. Wilson, 'A Stranger with Secrets. Jochen Gerz, *Future Monument, Public Bench*', conference paper for *Public Art. Public Authorship*, Warwick Arts Centre, November 29, 2003, beschikbaar via <<http://www.jochengerz.eu>> (geraadpleegd op 30.04.2014), 1-19, spec. 6.

12 S. Wilson, 'A Stranger with Secrets', 6.

13 H.-W. Schmidt, 'Biography', beschikbaar via <<http://www.jochengerz.eu>> (geraadpleegd op 30.04.2014). (oorspr. in J. Gerz, *Res Publica. The Public Works 1968-1999*, Ostfildern/New York 1999, 16-21.)

14 S. Wilson, 'A Stranger with Secrets', 6-7.

schijnselen een rol spelen, werk waarin verkend wordt in hoeverre de kunst het leven kan transformeren en kunst waarmee kritiek wordt geuit op de machtsverhoudingen in de kunstwereld en op de wereldwijde sociale, economische en politieke omstandigheden. De gemeenschappelijke noemer van conceptuele werken wordt gevormd door het feit dat ze een beroep doen op het verstandelijk vermogen van de toeschouwer.¹⁵ Vertrekpunt vormen vragen als:

Wat is kunst? Hoe wordt haar omgeving gedefinieerd? Kun je kunst maken en/of waarnemen die niet langer met een esthetisch object verbonden is? Kan kunst politiek zijn of wordt kunst per definitie ingeperkt door de politiek? Kan de discussie over kunst zelf kunst zijn? Hoe kan het gezag waarmee een kleine kring van ingewijden over kunst oordeelt op een groot aantal mensen worden overgedragen? Hoe kan het publiek betrokken worden bij de kunst?¹⁶

In deze vragen weerklinkt de toenemende politisering van veel kunstenaars in een tijd van de Vietnam-oorlog, maar ook van de vele studentenprotesten, van de strijd om burgerrechten en de opkomst van de vrouwenbeweging, van de antikernwapenbeweging en de milieubeweging. De sociaal-politieke conceptuele werken die in deze tijd onstonden, vestigen de aandacht op de rol die context speelt bij het herkennen van een object als 'kunst' en op de wederkerige relatie van kunst en context. Kunst kan een ruimte of context transformeren tot een ruimte die kunst waard is.¹⁷

Vooruitgangsteksten

In mei 1968 wordt Parijs, twee jaar nadat Gerz zich als politiek geëngageerd emigrant voor een kleine veertig jaar in deze stad zou vestigen, een levend gedicht met al zijn posters, slogans en graffiti. Straten veranderen in platforms voor discussie.¹⁸ Wat begint als een studentenopstand eindigt in een anti-autoritaire en anti-institutionele culturele 'revolutie' door heel Frankrijk, ingezet door de generatie die geboren is na de Tweede Wereldoorlog. Een meer progressieve maatschappij wordt beoogd, die individualisme en sociale vrijheid propageert. Gerz vertaalt deze tegenbeweging met zijn politieke 'pamflet acties' en anti-kunsttendens naar het bekritisieren van de symbolische betekenis van kunst. In hetzelfde jaar nog voert hij de actie uit, getiteld *Warning. Art Corrupts* (1968), bestaande uit posters en plakbriefjes met daarop deze in het Engels, Duits en Frans geschreven boodschap die hij bevestigt op en nabij culturele monumenten in Europa (waaronder op Michel-

15 A. Dempsey, 'Conceptual Art', 242.

16 D. Marzona, *Conceptuele kunst*, 6.

17 A. Dempsey, 'Conceptual Art', 243.

18 S. Wilson, 'A Stranger with Secrets', 7. De revolutie in de jaren 1960 bracht kunstenaars voort die, in kritiek op de instituties en culturele structuren, wilden werken op plaatsen buiten het kunstsysteem (zoals op straat) en die de politiek van visuele representatie alsmede de kunst als object aanklaagden. Zie B. Pejić, 'Where is Abel, thy Brother?', in *Cat. Jochen Gerz. Galerie Sztuki/The Zacheta Gallery of Contemporary Art*, Warszawa 1995, 11-18, spec. 12. (Beschikbaar via <<http://www.jochengerz.eu>>, geraadpleegd op 30.04.2014)

angelo's *David* en de portiek van de Dom in Florence).¹⁹ Met de verspreiding van deze *counter-notes*, keert Gerz zich nog niet zozeer tegen de gangbare presentatie van kunst in de van de samenleving afgegrensde musea: een thema dat in zijn latere werk een voorname rol zou gaan spelen. Zijn kritische boodschap betreft in dit project voornamelijk de reproductie van kunst, die de werkelijkheid volgens hem transformeert in een systeem van betekenisloze abstracties.²⁰

Aanvankelijk reserveert Gerz zijn kritiek voor het 'uithollen' van de kunst als object. Vier jaar later worden subjecten tot onderwerp van een publieke actie. Het historische subject wil volgens Gerz niet langer geïdentificeerd worden als een collectieve historische groepering – hierin zet hij het pleidooi voor individualisering, aangezet in de Parijse opstanden, voort. Gerz schrijft de namen van acht willekeurige personen op een poster die een plaats krijgt in de straat waar zij wonen: 'De tentoonstelling van acht mensen wonend aan de rue Mouffetard, Parijs, door middel van hun namen op de muren van hun straat' (1972).²¹ Het uitblijven van media-aandacht voor deze actie, die in feite uit niets meer bestond dan het situeren van personen in hun alledaagse leef sfeer, beantwoordt Gerz enkele jaren nadien als volgt:

... Het was een provocatie door stilte, aangezien het niet paste in de context van een straat, waar er een onderschrift, een titel, een zekere uitleg is van alles ...

De namen van de mensen wonend in de straat waren zo mooi als een gedicht ...²²

Wat Gerz in zijn aanklacht tegen de traditionele opvattingen over kunst en sociale context typeert, is de inzet van een minimum aan talige middelen waarmee hij zijn boodschap kenbaar maakt bij het grote publiek. 'Visuele poëzie' noemt hij het werk dat hij vanaf 1967 uitbrengt bij uitgeverij 'Agentzia',²³ waarvan Gerz zelf medeoprichter is.²⁴ Hij verruimt zijn aanvankelijke werk op papier, de *statische Texte* (1967/68), voor datgene wat hij na 1968 gaat aanduiden als *Progressionstexte*: het werken mét papier. Taal en schrift staan in de cultuur en kunst volgens Gerz te vervaar van het werkelijke leven. Gerz verlaat aldus de beschreven bladzijden ten gunste van de concrete ruimten: 'vooruitgangsteksten' gaan van papier naar plaatsen, straten, huizen, mensen en weer terug naar het papier. Ze worden waargenomen in het dagelijks leven.²⁵ Via zijn literaire achtergrond ontwikkelt Gerz zich tot een beeldend kunstenaar die visuele teksten inzet om de cultuur en samenleving publiekelijk te bekritisieren.

19 C. Dierks, *Spielarten sozialer Kunst*, 10.

20 Vgl. H.-W. Schmidt, 'Biography'.

21 H.-W. Schmidt, 'Biography'.

22 H.-W. Schmidt, 'Biography'.

23 Visuele poëzie (ook wel aangeduid als *Konkrete Poesie*) is een voorbeeld van cultuur- en gemeenschapskritiek, zie J. Gerz, 'Bedingungen der Visuellen Poesie', in E. Franz (Hg.), *Jochen Gerz: Texte. Ein Künstlerbuch*, Bielefeld 1985, 26-27.

24 H.-W. Schmidt, 'Biography'.

25 C. Dierks, *Spielarten sozialer Kunst*, 5-17, spec. 5-6, 8-10.

Oorlogservaring

Het einde van de jaren zestig heeft Gerz als een keerpunt ervaren. Niet zozeer omdat hij in deze tijd daadwerkelijk is gaan experimenteren met het vervaardigen van kunst in de publieke ruimte: de opstanden in Parijs hebben Gerz bovenal het gevoel gegeven zelf geschiedenis te kunnen schrijven. Van passieve toeschouwer werd hij tot deelgenoot: hij was dáár, bij de opstanden aanwezig geweest. De politieke acties in Parijs imponeren hem naar eigen zeggen vanwege de strijd die hij niet heeft kunnen voeren in de Tweede Wereldoorlog.²⁶ Gerz behoort tot de generatie van kinderen die tijdens de oorlog is geboren – zijn vader diende als militair correspondent in het Duitse leger – en die zich ten aanzien van de gebeurtenissen evenzeer verantwoordelijk als machteloos voelen. Gerz: ‘Ik vertegenwoordig niet het blijde fenomeen kunst, maar de herinnering, de teleurstelling, de opheldering’.²⁷ Het verlangen om positie in te nemen tegenover het naziverleden is groot. Zo licht Gerz, halverwege de jaren negentig, tijdens een van zijn colleges aan studenten toe:

Geen enkele grote kunstenaar heeft de slag om Oswiecim geschilderd. U kent de plaatsnaam Oswiecim misschien niet eens, hoewel de naam meer gedaan heeft voor de bekendheid van ons land dan welke andere culturele prestatie dan ook. Oswiecim is Auschwitz. Waar je ook kijkt, een zee van naamloosheid die de schepjes van de herinnering opslokt als een ontketende zee.

Nu kun je zeggen: Dat heeft niets met mij te maken. Ik ben en blijf als kunstenaar toch mezelf. Over de ‘genade van de late geboorte’ hebben alleen kunstenaars het. Je kunt ook zeggen: hoe onmogelijk het ook is, de naamloze zee kan alleen maar met mij te maken hebben. Ook wanneer het mij als kunstenaar aan woorden ontbreekt, ook wanneer het mij alle hoop ontnemt. Het is niet alleen maar zo, zoals het is, omdat je kunstenaar bent: het nieuwe object van de herinnering, de naamloze hoeveelheid mensen, namen, straten, geschiedenissen, culturen, dromen, laat zich nauwelijks nog in één auteur persen, hetzij als persoon, hetzij als metafoor.²⁸

Het verblijf van Gerz in Frankrijk biedt hem de nodige fysieke afstand van het land en de taal van zijn geboorte. Deze randpositie geeft hem de ruimte om het oorlogsverleden een plaats te geven en te ervaren dat hij een stem heeft.

Een krantenartikel over Gerz in 1990 van de Duitse kunsthistoricus Doris von Drateln openbaart hoe de rode draad in zijn werk – de betekenis van de oorlog en de zeggingskracht van taal – wortelt in een ervaring uit zijn kindertijd.²⁹ Op vierjarige leeftijd, in de beginfase van zijn leven vóór de feitelijke taalverwerving, wordt zijn ouderlijk huis gebombardeerd en kan Gerz ternauwernood ontsnappen door een kelderraam. Op zijn netvlies staat een brandend huis dat hij in volledige stilte

26 M. Omer, “Nothing Threatens Us As Much As We Do”, 123.

27 H.-W. Schmidt, ‘Biography’.

28 J. Gerz, *Drinne vor der Tür. Reden an Studenten*, Stuttgart 1999, 69-78, spec. 71-72.

29 D. von Drateln, ‘Im Zweifel schwebend. Jochen Gerz – ein Konzept-Künstler gegen den Strom der Saisonkunst’, in *Die Zeit* 45, 2 november 1990, beschikbaar via <<http://www.zeit.de>> (geraadpleegd op 30.04.2014); D. von Drateln, ‘Jochen Gerz. On Being the Prey of Oneself’, in *Kulturchronik* 2 (1991), 17-19, spec. 18.

en zonder angst gadeslaat. Zijn gehoor – Gerz is tijdelijk doof door de luchtdruk – komt na enige tijd terug. Zijn spraak blijft echter een heel jaar uit. Daarna spreekt hij, zoals hij zelf verwoordt, met een bewustzijn dat hij niet kende van voorheen. Gerz ziet deze ervaring als het einde van zijn kindertijd en als begin van zijn bewustzijn, gekleurd door een voortalige werkelijkheidswaarneming.³⁰ De spraak is voor Gerz sindsdien een surrogaat voor het onmiddellijke, oorspronkelijke leven – zo ook voor de kunst.³¹ Het moment dat hij zich als volwassene realiseert dat het in zijn eigen kinderbeleving ontstane beeld van een vreedzame oorlogstijd niet strookt met de werkelijkheid, omschrijft Gerz als een confronterend inzicht in zijn eigen illusies: ‘alles leek ineens onwaar’.³² Het onder kritiek stellen van taal- en communicatiesystemen in zijn werk, en tegelijkertijd de bijzondere ervaring op deze manier van zijn eigen sprakeloosheid te kunnen getuigen, wortelt aldus in zijn vroege jeugd.

Gerz neemt stelling tegen de in de huidige cultuur verankerde paradox: ‘het informatie-overaanbod dat onze geperfectioneerde mediamaatshappij typeert, en de intellectuele armoede ervan’.³³ Hij zoekt daartoe, in navolging van de dichter Stéphane Mallarmé die taal terugbrengt tot haar essentie en gefascineerd is door het witte, onbeschreven blad, naar onzichtbaarheden als intrinsiek onderdeel van ons informatie- en communicatiesysteem: ‘Ik ben geïnteresseerd in het niet-visuele tussengebied dat ontstaat in het werkproces en dat tekst noch beeld is’.³⁴ Met deze visie beantwoordt Gerz aan de wijze waarop de Amerikaanse kunstenaar Sol LeWitt de conceptkunst nader definieert en onderscheidt van de *minimal art*. In het artikel ‘Paragraphs on Conceptual Art’ omschrijft LeWitt de conceptkunst als datgene wat ‘wordt gemaakt om de geest van de beschouwer te prikkelen en niet om zijn blik vast te houden of zijn emoties te bespelen’. LeWitt stelt scherp dat ‘het idee zelf, zelfs als dat niet zichtbaar wordt gemaakt, net zo goed een kunstwerk is als elk ander afgewerkt product’.³⁵ Kunst vindt plaats in het hoofd van de toeschouwer. Deze opvatting – een zoektocht naar minimale visuele representatie en dientengevolge een maximaal voorstellingsvermogen – beproeft Gerz tot in het extreme in het kunstproject dat hij in drie jaar tijd tot uitvoering brengt in Saarbrücken (Duitsland).

Esthetiek en politiek

Jochen Gerz maakt het plein voor het slot van Saarbrücken, voormalig hoofdkwartier van de Gestapo, tot een onzichtbaar monument (1990-1993). Op dit plein in

30 M. Omer, “‘Nothing Threatens Us As Much As We Do’”, 124.

31 Vgl. C. Dierks, *Spielarten sozialer Kunst*, 5.

32 C. Tomberger, ‘Die Wiederkehr des Künstler-Helden Jochen Gerz im “Duell mit der Verdrängung”’, in I. Eschebach e.a. (Hg.), *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des National-Sozialistischen Genozids*, Frankfurt am Main/New York 2002, 395-415, spec. 406.

33 S. Ernst-Fuchs, ‘Jochen Gerz’, 180.

34 H.-W. Schmidt, ‘Biography’.

35 A. Dempsey, ‘Conceptual Art’, 240; S. LeWitt, ‘Paragraphs on Conceptual Art’, in *Artforum* 5 (1967) 10, 79-83.

Jochen Gerz. *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus / Das unsichtbare Mahnmal* (2146 stones Monument against racism / *The Invisible Monument*) 1993. Saarbrücken. 50 x 70 m. © Foto Liesbeth Hoeven



Saarbrücken werden in de zogenoemde Kristallnacht in 1938 de Joden van de stad bijeengedreven en publiekelijk vernederd. Op hetzelfde plein werden ze later, gevolgd door niet-Joodse slachtoffers van het naziregime, verzameld om te worden weggevoerd naar (vernietigings)kampen.

Gerz voert een tamelijk gecompliceerd scenario uit. Hij stuurt acht studenten van de lokale kunstacademie (Hogeschool voor de Beeldende Kunst), waar hij begin jaren 1990 als gastdocent werkzaam is, de stad in om exemplaren op te sporen van dezelfde stenen die ook op het plein liggen. Hij laat ze deze stenen uit de bestrating halen en hij merkt ze met een metalen spijker aan de onderkant. De studenten gaan met deze gemerkte stenen het slotplein van Saarbrücken op en verwisselen deze meegebrachte steen telkens met een van de achtduizend stenen die het plein bedekken. Aan de onderkant van de stenen die van het plein komen, brengen zij in hun werkplaats de naam aan van een van de vernietigde Joodse begraafplaatsen in Duitsland, die voor de Tweede Wereldoorlog nog intact waren. Gerz geeft aan dat het graveren van namen van Joodse begraafplaatsen op de stenen niet alleen uit een politieke maar eveneens uit een esthetische keuze is voortgekomen: het spiegelt de idee van de dood van de kunst.³⁶ Na het graveren van de stenen zoeken de studen-

³⁶ J. Lichtenstein; G. Wajcman, 'Interview mit Jochen Gerz', in J. Gerz, *2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken*, Stuttgart 1993, 6-14, spec. 13-14.

ten met behulp van een metaaldetector – de spijker! – de stenen die van elders afkomstig waren op het plein weer op, en leggen er de gegraveerde stenen voor in de plaats, met de naam van de verdwenen Joodse begraafplaatsen onzichtbaar aan de onderkant. Al deze operaties vinden 's nachts plaats in het geheim, maar gaandeweg het project is Gerz genoodzaakt er ruchtbaarheid aan te geven.

Hij stelt Oskar Lafontaine, toenmalig minister-president van Saarland, op de hoogte van de transformatie van het plein en vraagt deze om parlementaire bijstand om de tijd- en geldroerende operatie te kunnen vervolgen. Lafontaine reageert met een subsidie van 10 duizend DM uit een speciaal kunstfonds én met een waarschuwing dat het hele project illegaal is.³⁷ Dit weerhoudt Gerz en zijn studenten er niet van om het project voort te zetten. Het continueren van de geheime operatie blijkt echter na een jaar niet langer realistisch: per nacht waren de studenten in staat geweest zo'n twaalf tot zestien stenen terug te plaatsen. Met de steeds langer wordende lijst van vooroorlogse begraafplaatsen – uiteindelijk 2146 in totaal – waarvan de namen en locaties intussen werden achterhaald bij de Joodse gemeenten in Duitsland, zou de nachtelijke actie te lang gaan duren. Het risico dat de studenten tegenwerking zouden gaan ondervinden door de politiebewaking op het plein voor het slot, waar tegenwoordig het parlement van de deelstaat Saarland zetelt, was te groot. Bovendien ging het gerucht in Saarbrücken dat er 'gevaarlijke stenen' – struikelstenen – op het plein zouden liggen: resultaat van de soms wat haastige verwisseling.³⁸

De media krijgen lucht van de actie. De inwoners van Saarbrücken lezen in de krant, feitelijk een jaar nadat het project van de grond is gekomen en zo'n vijftig gegraveerde stenen verder, dat het plein in het centrum van hun stad onmerkbaar en onzichtbaar van gedaante is veranderd.³⁹ Legalisering van de actie was vanaf dat moment een voorwaarde om het kunstproject te kunnen voltooien. Als Gerz in de gemeenteraad van Saarbrücken zijn project wil toelichten, staat de hele fractie van christen-democraten op en verlaat de zaal. De rest van de raad blijft zitten en stemt voor het publieke voortbestaan van het gedenkteken. Het plein wordt omgedoopt in *Platz des Unsichtbaren Mahnmals*. Deze naam, bevestigt op een klassiek straatnaambord aan weerszijden van het slot, zou de zichtbare aanwijzing voor het bestaan van het gedenkteken zijn, het enige spoor van jarenlange arbeid.⁴⁰ De bewo-

37 Zie voor de politiekediscussie en de bijstand van Oskar Lafontaine: J. Young, *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven/London 2000, 120-151, spec. 142.

38 L. Kugler, 'Menschen verstummen, Steine reden immer ...', in J. Gerz, *2146 Steine*, 168-179, spec. 177. 'Struikelstenen' (*Stolpersteine*) zijn inmiddels een begrip geworden. Kunstenaar Gunter Demnig heeft sinds 2000 in heel Europa op verschillende locaties meer dan 44 duizend 'struikelstenen' geplaatst. De kubusvormige betonnen stenen hebben een messing bovenplaat waarin de naam van een slachtoffer van het naziregime is gegraveerd, de overlijdensdatum en de naam van het kamp. De stenen worden geplaatst in het trottoir voor de huizen waaruit de slachtoffers van vervolging zijn weggevoerd, verdreven en vermoord.

39 Aanvankelijk wilden Gerz en zijn studenten het graven van de stenen overlaten aan de Joodse gemeenten die waren aanschreven. Vanwege tijdgebrek hebben zij van dit idee afgezien: het slijpen van de stenen nam uiteindelijk 11 werkdagen van 9 uur in beslag; het graven 55 dagen van 11-13 uur, aldus student C. Cordes, 'Stellungnahme der Studenten', in J. Gerz, *2146 Steine*, 148-150, spec. 149.

40 Vgl. J. Young, *At Memory's Edge*, 144. Een straatnaambord, met verwijzing naar het slotplein en naar het gedenkteken, bevindt zich eveneens aan de zijkant van het plein bij de toegangswegen.

ners van Saarbrücken die over het plein lopen, beroeren het waarschuwingsteken met hun voeten en niet met hun ogen. De verdringing van de tijd leidt tot verdringing in de kunst, zo omschrijft Gerz de paradoxale gedachte die aan het gedenkplein ten grondslag ligt: datgene wat men niet zien kan, kan niet langer verdrongen worden.⁴¹

Het plein is eens te meer geworden wat het altijd al was: een plaats die op verborgen wijze getuigt van een herinnering. Het was altijd al de plaats die verwees naar de vernedering en het wegvoeren, naar het verdwijnen en naar de dood van de Saarbrückse Joden en andere nazislachtoffers. Nu is dat fysiek gemarkeerd. Hierbij is er niets zichtbaar veranderd en is er in zekere zin niets gebeurd. De geschiedenis is nog even verborgen als vroeger, maar zij is nu in haar verborgenheid explicieter aanwezig.

Papierloze werkplaats

Het gedenkplein, dat Gerz de naam *2146 Stenen – Monument tegen racisme* heeft gegeven, behoort tot de categorie *countermonuments*; een term geïntroduceerd door de Amerikaanse Holocaustonderzoeker James Young, hoewel Gerz zelf eerder al spreekt over *Gegen-Denkmal*.⁴² Een nieuwe generatie kunstenaars in Duitsland wil in de jaren tachtig de ambivalente verhouding tot het naziverleden, een geschiedenis waartoe zij zich enkel als verlate getuigen kunnen verhouden, in eigen land zichtbaar maken. Zij roepen een gebeurtenis in herinnering waarbij ze zelf niet aanwezig waren en beproeven de afstand die hen van het verleden scheidt.⁴³ Deze notie, de dynamiek tussen aan- en afwezigheid, vertalen zij in het ontwerp van een monument dat de strijd met de vergetelheid aangaat. Traditioneel is het thema van het gedenken altijd begrepen als de vervanging van een afwezigheid door een aanwezigheid. Veel gedenktekens voor slachtoffers van alle soorten catastrofes berusten op het geloof dat zo'n vervanging (het onzichtbare zichtbaar maken, het afwezige opnieuw present stellen) daadwerkelijk mogelijk is. De *countermonuments* doorbreken de binaire betrekking tussen tegenwoordigheid en afwezigheid, door juist de afwezigheid te thematiseren.⁴⁴

41 J. Gerz, *Drinne vor der Tür*, 41-61, spec. 52.

42 H. Pickford, 'Conflict and Commemoration. Two Berlin Memorials', in *Modernism. Modernity* 12 (2005) 1, 133-173, spec. 161. Zie ook J. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven/London 1993, 17-26; 27-48.

43 De nieuwe generatie van midden jaren tachtig zag zichzelf geconfronteerd met enerzijds een overconsumptie van herinnering en anderzijds een wrok tegen collectieve schuld. Kunstenaars konden het verleden op een bevrijdende manier presenteren. Hun kunstwerken zijn iconen geworden van de postmoderne discussie in een verenigd Duitsland over de nieuwe Duitse identiteit en de verwerking van het verleden (*Vergangenheitsbewältigung*). N. Lupu, 'Memory Vanished, Absent, and Confined. The Counter Memorial Project in 1980s and 1990s Germany', in *History & Memory* 15 (2003) 2, 130-164, spec. 131, 156-158.

44 I. Rogoff, 'Dieses obskure Objekt der Begierde'. Reflexionen über Verlust, Auslöschung und die Politik des Gedenkens', in J. Gerz, *2146 Steine*, 156-165, spec. 158-160.

De topografische locatie en het beoogde effect van het kunstwerk op het publiek spelen een belangrijke rol in het uiteindelijke ontwerp: *countermomuments* roepen in eerste instantie geen herinneringen aan een bepaald gebeuren op, maar roepen de wijze waarop men zich dit gebeuren herinnert ter verantwoording. Zij zetten aan tot een kritische reflectie op het proces en de traditie van het herdenken.⁴⁵ Gerz is een toonaangevend kunstenaar in deze tegenbeweging, die zijn gedenkplein in Saarbrücken vooraf laat gaan door een ontwerp dat eveneens het 'duel met de verdringing' aangaat.⁴⁶ De generatie van zijn ouders, zo licht Jochen Gerz toe in een interview, heeft het gevoel gehad dat zij de uitdagingen waar het verleden hen voor gesteld heeft, niet adequaat tegemoet getreden zijn, maar deze hebben verdrongen. Gerz wil precies deze relatie tot het verleden openbaar maken, paradoxaal gezien in kunstwerken die zichzelf verdringen.⁴⁷

Taal en schrift worden deel van een papierloze werkplaats die de vergankelijkheid thematiseert. In 1986 ontwerpt Gerz samen met zijn vrouw Esther Shalev-Gerz het *Mahnmal gegen Faschismus* (Hamburg-Harburg). Dit monument bestaat uit een twaalf meter hoge pilaar van hol aluminium, bedekt met een dun laagje zwart lood. Daarin staat de opdracht voor de inwoners en bezoekers van Harburg gegraveerd om er hun namen op te schrijven en zo te getuigen tegen fascisme, oorlog, geweld en voor vrede en mensenrechten. Naarmate de pilaar zich met namen vult, zakt deze dieper de grond in. Tot hij in 1993, met 70 duizend handtekeningen, geheel in de bodem verdwijnt: niets kan zich duurzaam tegen het onrecht verheffen.⁴⁸ Sindsdien rest een steen met het opschrift van de monumenttitel. Alles wat overblijft, is de herinnering aan het monument. Volgens Gerz zal er uiteindelijk een dag komen dat anti-fascistische monumenten niet langer noodzakelijk zijn, omdat de waakzaamheid levend wordt gehouden door onzichtbare beelden van herinnering. Het beste monument is volgens Gerz de herinnering aan een afwezig monument.⁴⁹ Zo geschiedde.

In hetzelfde jaar dat het monument in Hamburg-Harburg het punt van onzichtbaarheid bereikt, voltooit Gerz zijn project in Saarbrücken. Hij radicaliseert zijn tegenbeweging in het ontwerp van een gedenkteken dat niet geleidelijk zal verdwijnen, maar dat principieel onzichtbaar is. In de stad zelf komt het herinneringsproject op de politieke agenda te staan. Maar in contrast met de lokale media-aandacht van weleer en in tegenstelling tot het monument in Hamburg-Harburg is er aan het

45 P. Carrier, *Holocaust Monuments and National Memory Cultures in France and Germany Since 1989. The Origins and Political Function of the Vél' d'Hiv' in Paris and the Holocaust Monument in Berlin*, New York/Oxford 2005, 21.

46 S. Schmidt-Wulffen, 'The Monument Vanishes. A Conversation with Esther and Jochen Gerz', in J. Young (ed.), *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*, Munich/New York 1994, 69-75, spec. 75.

47 J. Lichtenstein; G. Wajcman, 'Interview mit Jochen Gerz', 7.

48 Zie M. Martínez, 'Authentizität und Schrift in den Holocaust-Mahnmalen von Jochen Gerz', in M. Martínez (Hg.), *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*, Bielefeld 2004, 155-169, spec. 161-163.

49 J. Young, *The Texture of Memory*, 28-37.

gedenkplein in Saarbrücken nauwelijks aandacht besteed in hedendaagse literatuur. In publicaties over het werk van Gerz en over de opkomst van de kunstzinnige tegenbeweging in Duitsland komt het kunstproject zelden ter sprake. Kan men überhaupt spreken over iets dat onzichtbaar is, zo lijkt de vraag. Draagt het gedenkplein, in het minimaliseren van representatie en het kunsthistorische debat dat dienvolgens uitblijft, niet juist bij aan het historisch vergeten waartegen ogenschijnlijk verzet gepleegd wordt?⁵⁰

Carte blanche

Hoewel de oprichting van de gedenkpijler in Hamburg-Harburg in officiële opdracht geschiedde en het gedenkplein in Saarbrücken aanvankelijk onderdeel was van een illegale, nachtelijke actie, delen beide werken een belangrijke intentie. Gerz verbindt in beide projecten de idee van de onzichtbare herinneringskunst met de sociale herinneringsfunctie van een gedenkteken. Hij laat zich hierin inspireren door de immateriële conceptkunst die slechts waarneembaar is in de eigen ontstaansgeschiedenis.⁵¹ Gewoonlijk zal de materiaalkeuze van een monument duurzaamheid verlenen en daarmee waken voor de vergankelijkheid van de herinnering. Bij de projecten van Gerz wordt het omgekeerde bewaarheid: alleen de bemiddelende en sociaal geconstrueerde herinnering verleent aan het monument zijn tegenwoordigheid en duurzaamheid.⁵² Hoe kan het publieke bewustzijn transformeren in een gedenkteken? De vraag of het herinneringsproces dat Gerz met zijn studenten doorlopen heeft – het onderzoek naar de Joodse begraafplaatsen, het verwisselen en graven van de stenen op het plein – het monument zelf in feite niet overbodig maakt, is hiermee beantwoord.⁵³ Hun herinneringsactiviteit wordt dagelijks gecontinueerd, niet ondanks maar dankzij het bestaan van het gedenkplein.

Wanneer mensen het plein in Saarbrücken betreden en zoeken naar de gegraveerde stenen, vragen ze zich af ‘waar zij zelf staan’ in de herinnering aan de Holocaust, zo is de intentie van Gerz. Het publiek wordt deel van de herinnering. Gerz hoopt dat mensen zich realiseren dat de herinnering in hen is, zo de gedenktekens wordend waarnaar ze zoeken.⁵⁴ Waar Gerz zich niet direct over uitlaat, is de vraag wat dit betekent voor mensen die het gedenkplein in de terloopsheid van het alledaagse leven passeren. Een bakkersbus die over het plein rijdt naar de voorzijde van het slot om de volksvertegenwoordigers van een verse lunch te voorzien. Een kind dat achter zijn bal aanrent terwijl zijn ouders het gadeslaan vanaf het direct naast het

⁵⁰ Vgl. H. Pickford, ‘Conflict and Commemoration. Two Berlin Memorials’, 162.

⁵¹ Vgl. L. Kugler, ‘Menschen verstummen, Steine reden immer ...’, 178.

⁵² M. Martínez, ‘Authentizität und Schrift in den Holocaust-Mahnmalen von Jochen Gerz’, 164.

⁵³ Vgl. I. Rogoff, ‘Dieses obskure Objekt der Begierde’, 162. De interactie die zich voltrekt tijdens het tot stand komen van het werk – de dialoog tussen de kunstenaar, de medewerkende studenten, de Joodse gemeenten, de openbare discussie met de culturele en politieke vertegenwoordigers – zet zich na de realisatie van het kunstwerk voort in de hoofden van de ‘toeschouwer’.

⁵⁴ J. Young, *At Memory's Edge*, 142-144.

plein gelegen terras. Twee mensen die hand in hand via de ingang van het slot naar buiten lopen om de achterliggende kasteeltuinen en het zicht op de Saar te bewonderen. De bewoners van de stad betreden het plein, op zoek naar een vergaderzaal, een speelobject, een vergezicht – en verlaten de plaats met herinneringen die het heden kleuren. Of zij zich bewust zijn van de gedenkfunctie van het plein is zeer de vraag: aan het onopvallende informatiebord over het project dat zich aan de voorzijde van het slotplein bevindt, en aan de uitleg over het kunstwerk in een vleugel van het kasteel kan men gemakkelijk voorbijlopen. Is deze voorkennis een vereiste om deel uit te maken van het herinneringsproces waartoe het plein oproept?

Gerz suggereert dát het plein een herinnering bewerkstelligt bij zijn passanten, niet wát deze herinnering precies zou moeten behelzen. Hij geeft de inwoners van Saarbrücken carte blanche. De onzichtbaarheid van het gedenkteken laat mensen vrij om in herinnering aan de destructieve gevolgen van het naziregime de doden te betreuren, of de voortgang van het leven te vieren. De doorwerking van deze paradoxale grondgedachte – afwezigheid en onzichtbaarheid laten zich uiteindelijk niet verdringen in het voortgaande alledaagse leven – wordt ondervonden door een parlementair afgevaardigde in Saarbrücken, die dagelijks over het gedenkplein naar zijn werklocatie loopt. Het bestaan van het plein is even functioneel als voorheen: de bestrating biedt entree tot het slot, maar zijn fundamenten zijn aangetast door de geschiedenis en door de markering daarvan. Tegen Gerz spreekt de parlementariër uit: ‘Het is onmenselijk, ieder dag moet ik er bovenop gaan staan’, waarop Gerz cynisch verwijst naar de Duitse uitdrukking ‘*Mit den Füßen treten*’: ‘iets met voeten treden’ (verwerpen, overtreden, minachten). Aan de verwerping van het gedenkproject door deze politicus wordt door Gerz nauwelijks aandacht besteed. Het feit dat hij en vele andere mensen die in het centrum van de stad wonen en werken het plein betreden, volstaat – ongeacht de reactie of de gedragingen die het dagelijkse ‘gebruik’ van het plein oproepen. Daarmee snoert Gerz zijn overige critici de mond, die het respectloos vinden om het slotplein in een gedenkteken te transformeren – een plaats waar volksfeesten plaatsvinden, waar bier gedronken wordt en op straat geplast: festiviteiten waarmee de rust van de (gegraveerde!) ‘begraafplaatsen’ volgens sommigen verstoord zou worden.⁵⁵ Weerstand die Gerz moest zien te overwinnen, deed zich voor in een eerdere projectfase.

‘Nee, u krijgt mijn begraafplaatsen niet!’ Van Joodse zijde werd aanvankelijk niet van harte medewerking verleend aan het kunstproject, hoewel het fundament van het gedenkplein, de onzichtbaarheid, overeenstemt met het in de Joodse traditie geldende beeldverbod.⁵⁶ ‘Waarom plaatst u eigenlijk de stenen zo in de grond, dat niemand de namen van de begraafplaatsen kan zien?’, vraagt een man van een Joodse gemeente aan Gerz, net voordat hun telefoongesprek zonder resultaat be-

⁵⁵ J. Lichtenstein; G. Wajcman, ‘Interview mit Jochen Gerz’, 11.

⁵⁶ Het praktische antwoord op de vraag waarom de stenen juist aan de onderzijde van inscripties voorzien zijn, luidt dat Jochen Gerz en zijn studenten racisme niet als een visueel aan slijtage onderhevig object wilden nalaten op het plein. Aldus student M. Blanke, ‘Stellungnahme der Studenten’, in J. Gerz, 2146 *Steine*, 148.

eindigd dreigt te worden. ‘Waarom hebt u alleen het recht om bang te zijn, waarom bent alleen u wantrouwig?’, antwoordt Gerz hem in vraagvorm. De lijst krijgt hij direct in handen. Het overtuigen van mensen die op leeftijd zijn en niet met hedendaagse kunstvormen vertrouwd, blijkt een opgave: vaak worden Gerz en zijn studenten naar eigen zeggen gestigmatiseerd als ‘handelaren in vloerbedekking’. Al gauw blijkt dat een eerste contact in briefvorm een gemakkelijker toegang biedt.⁵⁷ De Joodse gemeenten in Saarland worden het eerst aangeschreven, wat de namen van 24 begraafplaatsen oplevert. Daarna breidt het onderzoek zich uit naar de deelstaat Rheinland-Pfalz, een omvangrijker gebied in Duitsland – en zo verder. Deze werkwijze wordt bewust uitgevoerd: het Joodse archief in Heidelberg en het centrale adviesorgaan in Bonn hadden weliswaar een lijst bestaande uit 1948 begraafplaatsen openbaar gemaakt, maar die zou louter als back-up gelden. Gerz wilde dat zijn studenten met iedere gemeente afzonderlijk contact zouden leggen: de meesten hadden daarvoor nog nooit met iemand van Joodse afkomst gesproken.⁵⁸ De niet aflatende contactpoging en grondige aanpak van Gerz en zijn studenten worden door een voorzitter van een van de benaderde Joodse gemeenten onderstreept met de woorden: ‘De steen roept uit de aarde’.⁵⁹ Deze uitspraak relateert de niet altijd even coöperatieve samenwerking en complementeert de sociale herinneringsfunctie van het gedenkteken: zijn het in beginsel de stenen zelf niet die getuigen?

Voortalg bewustzijn

Een plein met 2146 gegraveerde stenen, de andere 5854 zijn nooit van hun plaats geweest. De stenen getuigen niet alleen van de geschiedenis van het slotplein – vlaggen aan de gevel met een hakenkruis, mensen in uniform, mensen met een koffer of tas, een schreeuw, volgeladen veewagens – maar ook van de ontstaansgeschiedenis van het kunstproject. Studenten en tassen, gaten in het plaveisel en surrogaatstenen, metaaldetectoren en spijkers. De stenen op het plein hebben ‘gezien’. In die zin herinnert het plein aan de voortalgige werkelijkheidswaarneming die Gerz door toedoen van het oorlogstrauma in zijn vroege kindertijd beleefde. Net als het materiaal van het kunstproject in Saarbrücken, de achtduizend stenen, kon Gerz niet spreken maar sloeg hetgeen om hem heen geschiedde minutieus gade. Deze vorm van bewustwording leidde echter, zo heeft Gerz zelf later ervaren, tot het falsificeren van de werkelijkheid. Zijn herinnering aan een vreedzame oorlogstijd blijkt, tijdens de ontwikkeling van zijn geschiedbewustzijn op latere leeftijd, onwaar. Herhaling van deze ervaring moest voorkomen worden: op dit gedenkplein in Saarbrücken mocht het kunstwerk niet bestaan in de ogen van de toeschouwers – in hun zintuiglijke waarneming – maar in de hoofden van mensen.⁶⁰ Yvonne de

57 J. Lichtenstein; G. Wajcman, ‘Interview mit Jochen Gerz’, 9.

58 J. Lichtenstein; G. Wajcman, ‘Interview mit Jochen Gerz’, 9.

59 Aldus student D. Funke, ‘Stellungnahme der Studenten’, in J. Gerz, *2146 Steine*, 150-151, spec. 150.

60 D. Funke, ‘Stellungnahme der Studenten’, 150-151.

Grazia, een van de studenten die meewerkte aan het kunstproject, formuleert dit verlangen naar waarheidsvinding bij het betreden van het plein, in verwijzing naar een tekst uit de Bijbel, als volgt: 'U zult de waarheid kennen, en de waarheid zal u bevrijden' (Johannes 8,32).⁶¹

De waarheid die het onzichtbare gedenkplein in pacht heeft, laat zich niet zo maar kennen. Wat heeft Gerz bewogen om de stenen op deze beladen plaats in Saarbrücken te waarmerken met namen van verdwenen Joodse begraafplaatsen, en niet met de namen van de nazislachtoffers – onder wie Joden – die vanuit deze plaats gevangengezet, gedeporteerd en vermoord zijn? Het antwoord op deze vraag ligt besloten in de Joodse traditie. Joodse begraafplaatsen worden gezien als 'huizen van de levenden': zij behoren tot de oudste getuigen van de menselijke cultuur. De nazi's hoopten dat met de fysieke vernietiging van de begraafplaatsen ook de levende herinnering aan de doden – en daarmee de Joodse cultuur en levenswijze – zou verdwijnen. Gerz geeft de verdwenen Joodse begraafplaatsen een nieuw thuis op het slotplein, ontsluit het plein met plaatsen die geassocieerd worden met Joods leven en continueert als zodanig de Joodse familiegeschiedenissen. Noch de vervolging van de Saarbrückse Joden, noch de vernieling van de Joodse begraafplaatsen kan de band tussen de verschillende generaties verstoren.⁶² De stenen met de erin gegraveerde begraafplaatsen zijn een antwoord op de barbarij: ze geven de beschaving terug aan het centrum van Saarbrücken. Deze confrontatie maakt het gedenkplein van Gerz in lijn met zijn overige herinneringskunst niet tot *Denkmal* – zoals het gehele plein een herinneringsmonument had kunnen vormen – maar tot *Mahnmal* (een waarschuwingsmonument bestaande uit 2146 stenen). Gerz schaaft zich bewust achter deze terminologie vanwege de verstorende kwaliteit: een *Mahnmal* verwijst niet alleen naar het verleden maar bewerkt het zodanig dat het ons heden verontrust.⁶³

Wij kunnen 'een negatief beladen verleden', zoals Gerz zelf omschrijft, en de betekenis ervan voor ons eigen leven niet langer ontkennen. In de geschiedschrijving is dit vaak wel gebeurd: in het postkoloniale discours is men vanuit een eurocentrisch denken geneigd geschiedenis te schrijven in naam van 'de ander'; in de post-communistische geschiedschrijving wordt de onderdrukking in Oost- en Centraal Europa niet zelden weggeschreven. 'Ze drukken een soort sublieme verdringing van het verleden uit. Vandaar mijn idee om het kunstwerk zelf te verdringen'.⁶⁴ Gerz is zich bewust van deze gangbare culturele strategie, die in zijn geboorteland eveneens doorklinkt in de ambivalente omgang met het Duitse verleden, en implementeert zijn eigen variant: geen van zijn monumenten heeft, zo constateert de van

61 Aldus student Y. de Grazia, 'Stellungnahme der Studenten', in J. Gerz, *2146 Steine*, 153-154, spec. 154. Een godsdienstpedagogische analyse van het gedenkproject als *Erinnerungsort/Lernort*, zie C. Gärtner, *Ästhetisches Lernen. Eine Religionsdidaktik zur Christologie in der gymnasialen Oberstufe*, Freiburg (et al.) 2011, 299-300; 389.

62 J. Lichtenstein; G. Wajcman, 'Interview mit Jochen Gerz', 12; L. Kugler, 'Menschen verstummen, Steine reden immer ...', 176-177; I. Rogoff, 'Dieses obscure Objekt der Begierde', 163.

63 B. Pejić, 'Where is Abel, thy Brother?', 14-15.

64 B. Pejić, 'Where is Abel, thy Brother?', 14-15.

oorsprong Servische kunsthistoricus Bojana Pejić, een directe historische relatie tot een gebeurtenis of persoon.⁶⁵ De straatstenen voor het kasteelplein in Saarbrücken zijn een concrete verbindingslijn met alle historische gebeurtenissen die het plein steeds weer een nieuwe gestalte geven. De stenen zijn een historische relikwie voor de vermeende continuïteit – het centrum van Saarbrücken als oorspronkelijke en hedendaagse plaats van democratie en legitimiteit – en vormen ‘het grondbewust-zijn’ van de stad.⁶⁶ Het idee dat gedachtenis zich hiermee als vanzelf voltrekt, is – gezien de sociale component van Gerz’ herinneringskunst – een misverstand. De geschiedenis is altijd datgene wat voor ons ligt, zo stelt hij.⁶⁷ Niet alleen in overdrachtelijke zin maar ook heel letterlijk: onze wandeling over het kasteelplein volgt alleen de herinnering aan het lopen.⁶⁸

Visuele poëzie

Noch kunst, noch het materiaal dat haar doet ontstaan, kan ooit fungeren als plaatsvervanger of surrogaat voor het werkelijke leven. Gerz neemt vanuit deze visie stelling tegen een voortgaande ‘musealisering van de geschiedenis’: de afzondering van het verleden als iets dat ons heden niet langer beroert.⁶⁹ In twee van zijn werken, één dat hij twintig jaar vóór het gedenkplein in Saarbrücken vervaardigde en één dat hij een vijftal jaren nadien realiseren zou, werkt Gerz deze thematiek uit. Onderwerp van deze projecten, waarmee hij zijn kunst presenteert als een platvorm om de grenzen van de visuele poëzie te verkennen, zijn de voormalige concentratiekampen Dachau en Buchenwald – eindbestemming van de nazislachtoffers in Saarbrücken.

In zijn *EXIT. Das Dachau-Projekt* (1972-1974) beproeft Gerz het museum als een door de mens gecreëerd cultureel mechanisme waarin het verleden geïnstitutionaliseerd wordt als geschiedenis. In Dachau, een voorstad van München, richt Gerz op het voormalige kampterrein een museum in dat louter bestaat uit de talige referenties die in ieder willekeurig museum voorkomen: instructies voor bezoekers, toiletbewegwijzering, kaartverkoop, openingstijden, het verzoek stilte te handhaven, de belofte dat er een catalogus in voorbereiding is, een ‘Exit-Ausgang’ aanduiding. Met deze bewegwijzering – de formele aspecten van een institutie – verheldert Gerz de effecten van een voortgaande musealisering van de geschiedenis: het reduceert het verleden, het concentratiekamp annex gedachtenisplaats, tot een versteend artefact.⁷⁰ Tegenwoordig is niet alleen het verleden museaal – Gerz vat het samen als een ‘iconografische verzamelcodex’ – maar ook dat wat heden ten dage geschiedt.

65 B. Pejić, ‘Where is Abel, thy Brother?’, 14; C. Dierks, *Spielarten sozialer Kunst*, 89.

66 H. Pfütze, ‘Unsichtbar – versenkt – im Traum. Mahnmale und öffentliche Skulpturen von Jochen Gerz’, in *Merkur* 51 (1997) 2, 128-137, spec. 137.

67 Zie D. von Drathen, ‘Das Gerücht von Künstlers Traum’, in J. Gerz, *Künstlers Traum / Artist’s Dream. Goethe in Buchenwald*, Stuttgart 1999, 39-49, spec. 45.

68 H. Pfütze, ‘Unsichtbar – versenkt – im Traum’, 137.

69 I. Rogoff, ‘Dieses obskure Objekt der Begierde’, 159.

70 B. Pejić, ‘Where is Abel, thy Brother?’, 13.

De beelden, tekens en taal van het voormalige concentratiekamp Dachau en van het museum staan slechts schijnbaar tegenover elkaar: zij zijn elkaars projectie. Wat extreem levensbeperkend is (het bestaan van een concentratiekamp) en wat als levensverrijkend wordt gezien (het bestaan van een museum), laten in Dachau tegelijkertijd hun sporen na.⁷¹ Waar Gerz in dit project de werkelijkheid transformeert in kunst, poogt hij tientallen jaren later uit kunst een werkelijkheid te destilleren.

Ter gelegenheid van het feestjaar van Weimar als culturele hoofdstad van Europa in 1999, werd Gerz gevraagd om een kunstwerk te realiseren. Gerz richt zich in zijn ontwerp *Künstler's Traum – Goethe in Buchenwald* op het bewustzijn van mensen die in de stad Weimar wonen en werken. Zeven maanden lang verschijnen op tien commerciële borden in de stad, nabij toeristische trekpleisters, hotels, stations, musea, de vernieuwende stadsperspectieven op het leven in Weimar. Personen die op de posters aan het woord komen, allen publieke figuren zoals de burgemeester en museumdirectie, debatteren over de geschiedenis en het hedendaagse leven in de stad. Gerz creëert in dit project een fictief verhaal dat het alledaagse leven in de stad Weimar openbaart als een modern sprookje.⁷² Hij verspreidt gelijktijdig het gerucht dat een lichtstraal het in Weimar gelegen slot Belvedere zal verbinden met de vlakbij gelegen toren van Buchenwald. Op 22 december, in de nacht van de zonnende, wordt dit gerucht werkelijkheid en verschijnt er inderdaad een groene lichtstraal boven de stad die beide plaatsen verbindt. Gerz geeft met deze installatie uiting aan de conflicterende identiteit van Weimar, een plaats die qua geschiedenis zowel de opbloei van het modernisme meemaakte (Weimarrepubliek, Bauhaus) als ruimte bood aan de nazidictatuur. Belvedere en Buchenwald: is de hoogcultuur van de klassieken te onttrekken aan de schaduw van de genocide? Of naar de droom die Gerz in dit project koestert: kan Goethe, die een groot deel van zijn leven doorbracht in Weimar, in Buchenwald gevonden worden?⁷³

De genocide werd tijdens de Tweede Wereldoorlog uitgevoerd door 'cultuur-mensen', stelt Gerz. Beschavingsgeschiedenis en cultuurgeschiedenis zijn identiek. Belvedere en Buchenwald zijn, evenals het voormalige concentratiekamp en museum in Dachau, twee plaatsen die eenzelfde cultuur present stellen:⁷⁴

Ik geloof dat het nationaalsocialisme, zoals iedere revolutie, een culturele opstand was en daarmee een cultureel fenomeen. Cultuur na Auschwitz betekent bijgevolg cultuur na cultuur. Het Derde Rijk, zoals alle 'barbarisme', moet cultureel verklaard worden.⁷⁵

Gerz nuanceert Adorno's these dat dichten na Auschwitz barbaars zou zijn. Tegenover de stellingname dat er na Auschwitz geen kunst meer mogelijk zou zijn, stelt Gerz ironisch dat er na Auschwitz alléén nog maar kunst is: een herinneringscultuur die de openbare ruimte in figuurlijke zin bombardeert met objecten en in be-

71 J. Gerz, *EXIT. Das Dachau-Projekt*, Frankfurt am Main 1978, 41, 137.

72 U. Krempel, 'Der Künstler in Weimar', in J. Gerz, *Künstler's Traum / Artist's Dream*, 5-6.

73 D. von Drathen, 'Das Gerücht von Künstler's Traum', 41 en achterplat.

74 D. von Drathen, 'Das Gerücht von Künstler's Traum', 48.

75 B. Pejić, 'Where is Abel, thy Brother?', 14.

zit neemt met gedachtenisrituelen.⁷⁶ Gerz keert zich nadrukkelijk tegen het traditionele gedachtenisbegrip en het conventionele ontwerp van monumenten, die op representatie en permanentie gericht zijn en diensgevolge over alles gaan behalve onszelf.⁷⁷ Zoals de Oostenrijkse schrijver en grondlegger van het essayisme Robert Musil in kritiek op de traditionele gedachteniskunst zei: 'Het opvallendste aan monumenten is namelijk dat je ze niet opmerkt'.⁷⁸ In deze lijn verzet Gerz zich tegen het symboliseren van het lijden, tegen het materialiseren van de herinnering en tegen het in beton gieten van het verleden, overeenkomstig zijn kunstenaarscredo:

Herinnering is altijd alleen maar wat opduikt uit het vergeten – voortdurende herinnering zou een verschrikking zijn, zou helemaal niet mogelijk zijn. We kunnen de herinnering of het vergeten niet als goden vereren. Alles moet ontstaan zoals de ene flits voortkomt uit de andere – uit het alledaagse en het vergeten; uit de verstrooiing moet zij kunnen opkomen. Kunst kan alleen een verbindingsschakelaar zijn, een tussenstation van onszelf.⁷⁹

In de vijftienvijf jaar die tussen de realisatie van beide projecten in Dachau en Weimar zit, heeft Gerz zijn pleidooi tegen de musealisering van de geschiedenis omgezet in een *Denkmalisierung*, waarin hij het publieke bewustzijn tot gedenkteken prolongeert. De herinnering heeft geen plaats buiten ons, aldus Gerz.⁸⁰ Voorloper van dit idee in Weimar vormt het gedenkteken in Saarbrücken dat zelf geen plaats inneemt en aan de bezoeker overlaat welke plaats het heeft. De minimale presentatie van dit monument beproeft de uiterste grenzen van ons voorstellingsvermogen en doet de vraag rijzen of waarheidsvinding louter aan het bewustzijn van passanten – (nietsvermoedende) generaties later – kan worden overgelaten. Kan men gedenken zonder de waarneming van een zichtbaar teken, zonder een referentie? Of is er meer op deze plaats dat het bewustzijn van de inwoners en bezoekers van Saarbrücken triggert en hun herinnering actualiseert: een herinneringsplaats wellicht, die buiten de gangbare receptie van het gedenkteken staat?

Inscripties in steen

In Saarbrücken ligt een verborgen plaats waar inwoners en bezoekers van de stad, in het voetspoor van Gerz en zijn studenten, kennis kunnen maken met de geschie-

⁷⁶ W. Schoeller, 'Erinnerungskünstler Jochen Gerz. Zeitspuren ins Unsichtbare', in *Du Europäische Kunstzeitschrift* 10 (1997), 3.54-4.18, spec. 4.12.

⁷⁷ H. Pfütze, 'Unsichtbar – versenkt – im Traum', 133-134. Uit angst voor enige verwijzing naar een fascistische esthetiek – de monumentale architectuur tijdens het naziregime werd geassocieerd met een evenredig grote politieke en destructieve impact – bieden *countermonuments* als die van Gerz weerstand aan ruimte innemende ontwerpen. Zie in dit verband B. Kaplan, *Unwanted Beauty. Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*, Urbana/Chicago 2007, 150-171.

⁷⁸ G. Meincke, 'Jochen Gerz. Platz des Europäischen Versprechens', in *Kunsttexte Sektion Gegenwart* (2009) 1, 1-10, spec. 3. (Beschikbaar via <<http://www.jochengerz.eu>>, geraadpleegd op 30.04.2014)

⁷⁹ W. Schoeller, 'Erinnerungskünstler Jochen Gerz', 4.06-4.12.

⁸⁰ J. Lichtenstein; G. Wajcman, 'Interview mit Jochen Gerz', 13. Vgl. W. Wippermann, *Denken statt Denkmälen. Gegen den Denkmalwahn der Deutschen*, Berlin 2010.

denis van het slotplein en de ontstaansgrond van het kunstproject aldaar. Een intact gebleven Gestapocel, waar Gerz en zijn studenten inspiratie opdeden voor het realiseren van het gedenkproject op deze plaats, is te bezichtigen in het naast en onder het gedenkplein gelegen Historisch Museum Saarbrücken.⁸¹ Dat het museum deze gevangenis, zonder verdere bewegwijzering, in een uithoek van haar expositieruimten laat bestaan, is te verklaren vanuit de ambivalente omgang met het verleden.⁸² Dat Gerz weinig ruchtbaarheid geeft aan deze inspiratiebron voor zijn werk in Saarbrücken, is begrijpelijk, gezien zijn stellingname tegen het musealiseren van historisch erfgoed. Verklaarbaar en begrijpelijk – maar kennisname van deze ondergrondse ruimte is een voorwaarde om het onzichtbare plein tot spreken te brengen.

Van de vijf gevangeniszellen die de Gestapo na 1935 liet bouwen in de slotkelder, rest er één. De inscripties op de muren getuigen van de mensen die tussen 1942 en 1944 op deze plaats gevangen zaten: Duitse politieke vluchtelingen, krijgsgevangenen uit de Sovjet-Unie, Polen, Frankrijk, en andere landen, voormalige dwangarbeiders in Saarland. Velen van hen zaten weken of maandenlang vast. Ongeveer honderd gevangenen lieten op de muren van hun cel, evenals op de originele deur die sinds de restauratie van de kelder in de jaren zeventig spoorloos is, een boodschap achter bestaande uit naam en herkomstadres. Als reden voor arrestatie worden onder andere 'ontsnapping', 'politiek', 'diefstal' en 'contact met Duitse vrouwen' opgetekend. De gevangenen gebruiken potlood, krijt, brokstukken van de muur en hun nagels als schrijfmateriaal. Velen komen, na marteling en verhoor, terecht in het Gestapokamp Neue Bremm in Saarbrücken of in andere concentratie- en vernietigingskampen.⁸³ Een graf hebben zij niet, dankzij Gerz wel een steen.

Is deze redenering niet wat vergezocht of zelfs onjuist? Een direct verband tussen de inscripties van de veelal niet-Joodse nazigevangenen in deze cel en de inscripties van Joodse begraafplaatsen op het plein is er immers niet – zij het dat de tastbare herinnering aan beide gereduceerd is tot het schrift. Alles wat overblijft, zijn – zo synthetiseert Gerz beide groepen slachtoffers van het naziregime – een vereenvoudiging, een reductie, een desubjectivering. Of het nu gaat om handtekeningen (Harburg-monument), instructies (EXIT-Dachau) of inscripties (Saarbrücken), wat ons rest van het verleden is een opsomming van plaats, tijd en mensen. Deze abstrahering van het verleden wordt doorbroken wanneer men in de Gestapocel onder het slotplein staat en de macht van het getal zich concretiseert in heel persoonlijke

81 Na de renovatie van de kelder in het kasteel in de jaren zeventig van de vorige eeuw kwam de Gestapocel tevoorschijn. De cel maakt momenteel deel uit van het Historisch Museum in Saarbrücken. Gerz bezocht dit museum met zijn studenten ter voorbereiding op het ontwerp van een kunstwerk in de publieke ruimte. Het idee voor een onzichtbaar gedenkplein dat zou bestaan uit gegraveerde stenen met namen van Joodse begraafplaatsen in Duitsland was er reeds: het bezoek aan de Gestapocel heeft Gerz er expliciet toe aangezet om dit project feitelijk te realiseren op het slotplein. J. Gerz, 'Chronologie', in J. Gerz, 2146 *Steine*, 138-147, spec. 138; L. Kugler, 'Menschen verstummen, Steine reden immer ...', 176.

82 De ligging van de Gestapocel is niet opgenomen in de plattegrond in het voorportaal van het museum, wel in een van de informatiefolders.

83 Gegevens afkomstig van een informatiebord uit het museum: 'Die Gestapo-Zelle'. Over het Monument Gestapo Kamp Neue Bremm (Saarbrücken), zie <<http://nl.tracesofwar.com>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

Gestapocel *Historisches
Museum Saar - Schlossplatz*
Saarbrücken. © Foto Lies-
beth Hoeven.



getuigenissen.⁸⁴ Series letters en cijfers kunnen gelezen worden als verhalen:

Hier was Bortkova Polina, gearresteerd voor ... 'een kwestie'; ben hier sinds 6 weken en weet niet hoe lang nog. Mijn adres is in Stalino, maar ik kom oorspronkelijk uit Dnepropetrovsk, geboortedatum 15.11.1927

Hentzien Amélie. Geboren op 2.8.1920 in Russange/Moselle. Gevangen genomen op 25.10.1944, Saarbrücken 1.11.44, reden ziekte

Hier zaten meisjes, die in de kampen in Auschwitz leefden, waar duizenden uit ons zaten, zij zaten drie jaar. Jalov ...

Clemence Vécirin werd gevangen genomen omdat ze haar broer hielp om niet de moffen-vlag te dienen. Saarbrücken, 12.10.44, geboren op 16.10.23

Beaucourt, ... dagen in [het Gestapo-kamp] der Neue Bremm, geen kans, 9.12.43

⁸⁴ Onderstaande citaten zijn een selectie uit de inscripties in de Gestapocel te Saarbrücken (het origineel opgetekende schrift van de gevangenen, inclusief eventuele spelfouten), door het museum vertaald naar het Duits en op een informatiebord weergegeven, hier vertaald naar het Nederlands.

Hier zaten drie krijgsgevangenen, niet bekend waarvoor. Ivanenko Aleksandr ... Kirov ..., Chalatenko Grig ..., Poljanskij Nikolaj. Gearresteerd door verraad, morgen, 5.6.44, worden ze verhoord

Hier zat vanwege ontsnapping Slojko Vladimir

Bockovskij Juzik Thomas' evic, gebied Zitomer, district Gorodnica, dorp Iljasivka, geboren in 1921, werkte in de * eve, liep weg, ze arresteerden me in de stad Lörrach 800 km van Saarbrücken. Zat twee maanden gevangen en twee weken in het concentratiekamp en ... keerde naar mijn werk in de steengroeve in het kamp Neuhaus terug.

De gevangenen tekenen zoveel mogelijk aan feitelijke informatie op: de plaats waar zij geboren zijn en leefden, de tijd en reden die hen tot gevangenschap gebracht heeft. In een tijd en ruimte waarin iedere oriëntatie zoek was – de cellen waren op een klein tralieraam na zo goed als verduisterd – fungeert iedere met moeite in de muur gekraste letter als bevestiging van hun bestaan. De inscripties moesten de herinnering aan hun persoon en geschiedenis levend houden. De gevangenen in het slot van Saarbrücken spreken namens de mensen, de (Joodse) inwoners van Saarbrücken, van wie niets is overgeleverd maar die ook unieke personen waren. Op de website van het *Digitaal Monument Joodse Gemeenschap in Nederland* vinden we van sommigen van hen enkele persoonsgegevens:

Ego Otto Davidson, geboren te Saarbrücken op 23 september 1921, gestorven te Auschwitz op 28 februari 1943; Günther Sales Davidson, geboren te Saarbrücken op 8 februari 1924, gestorven te Auschwitz op 21 september 1942; Anne Rose Dreyfus, geboren te Saarbrücken op 27 oktober 1918, gestorven te Auschwitz op 28 februari 1943; Fred Löwenthal, geboren te Saarbrücken op 30 juni 1931, gestorven te Auschwitz op 21 oktober 1944; Isidor Malz, geboren te Saarbrücken op 24 augustus 1920, gestorven te Auschwitz in augustus 1942; Edgar Ludwig Soesman, geboren te Saarbrücken op 9 november 1923, gestorven in een onbekende gemeente op 21 maart 1944; Ursula Ruth Soesman, geboren te Saarbrücken op 29 juli 1922, gestorven te Sobibor op 2 juli 1943; Flora Regine Spier-Lyon geboren te Saarbrücken op 19 februari 1882, gestorven te Auschwitz op 30 oktober 1944.⁸⁵

Wij hebben van hen een naam, een geboorte- en sterfdatum. Soms blijkt er een foto te vinden, een oud adres, weten we iets van hun bezittingen, hun beroep. Maar van henzelf, van wat deze dikwijls nog jonge mensen dachten en voelden, van wie ze waren, weten wij niets. De muren van de Gestapocel getuigen op eenzelfde wijze als het digitale monument. De inscripties met summiere maar persoonsgebonden informatie doen beseffen dat er achter ieder massagraf, achter iedere begraafplaats, zovele ongekende en onkenbare verhalen schuilgaan. De straatstenen van een hele stad zouden niet toereikend zijn voor de getuigenissen die 2146 begraafplaatsen – steen na steen na steen – bewaren, noch kunnen zij in aantal plaatsvervanger zijn voor de grafstenen die de Saarbrückse Joden en andere nazislachtoffers nooit toe-

85 <<http://www.joodsmonument.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

kwamen.⁸⁶ Daarom vraagt de herinnering om een topografie van de verschrikking: een plaats die concretiseert wat het betekent om hier, op deze plaats, in deze tijd in Saarbrücken geleefd te hebben alvorens in een nabijgelegen oord te sterven. Een topografie van de verschrikking kan, in de ogen van Gerz – na het lezen van de inscripties in de Gestapocel (een verlaten ruimte) en het betreden van het verlaten plein – niet anders zijn dan een topografie van afwezigheid.

‘Oorsprong als afwezigheid’ luidt de metafoor die het gehele oeuvre van Gerz doortrekt, vanuit zijn ervaring niet volledig deelgenoot te zijn geweest van de strijd tegen de oorlog.⁸⁷ Voor Gerz duidt afwezigheid op een concrete biografische omstandigheid, in tegenstelling tot zijn studenten voor wie afwezigheid eerder een religieuze, literaire of kunstzinnige ervaring betekende – Gerz laat hen voorafgaand aan de realisatie van het project in Saarbrücken veertien dagenlang brainstormen over dit thema.⁸⁸ Met een blik op het verleden toont Gerz, met de afwezigheid als strategie, een permanente verloochening van het voorgestelde.⁸⁹ Zijn reis door Azië, 16 duizend kilometer met de Transsiberië Express van Moskou naar Chabarowsk, in een wagon met geblindeerde ramen is een vergaande beproeving van deze theorie.⁹⁰ Gerz wantrouwt iedere aanschouwelijkheid van kunst en keert zich uiteindelijk tegen de media waarin de kunst zich manifesteert. ‘Vertrouw geen enkele afbeelding!’, zo spreekt Gerz uit. Het verwondert niet dat Gerz vóór de koop van zijn nieuwe huis eerst zelf wilde testen hoe de lichtval was – bij kunstlicht kan hij niet werken – en daartoe samen met zijn vrouw een nacht doorbracht in die ruimte alvorens het koopcontract te ondertekenen.⁹¹ Men moet zelf tot inzicht komen – zijn kunstprojecten scheppen daartoe ruimte: *Denk-mal!* zo luidt de waarschuwing.⁹² Duplicering van de gegraveerde namen in de voormalige Gestapocel onder de stenen voor het slot ligt in het Saarbrücker kunstproject van Gerz te veel voor de hand. Het zou de toeschouwer op voorhand van een beeld of voorstelling voorzien.

De inscripties op het plein van de verdwenen Joodse begraafplaatsen behoren toe aan Gerz’ *Progressionstexte*: teksten die verweven zijn met en betekenis krijgen in het werkelijke leven. De stenen op het plein in Saarbrücken bevatten de sporen of aanwijzingen aan de hand waarvan we de herinnering die ze zichtbaar willen

86 De 2146 gegraveerde stenen doen aan mensen denken die ontbreken en gemist worden, los van de vraag of ze in het verleden begraven waren op een van de begraafplaatsen die de Joodse gemeenten aanleverden en los van de vraag of ze überhaupt ooit een graf hebben gekregen, aldus Gerz. Zie J. Lichtenstein; G. Wajcman, ‘Interview mit Jochen Gerz’, 12.

87 B. Pejić, ‘Where is Abel, thy Brother?’, 15.

88 Aldus student Christian Cordes: C. Cordes, ‘Stellungnahme der Studenten’, 148. Zie ook J. Lichtenstein; G. Wajcman, ‘Interview mit Jochen Gerz’, 8.

89 B. Pejić, ‘Where is Abel, thy Brother?’, 16.

90 Heeft Gerz zijn reis door Azië écht gemaakt, wordt hem nadien gevraagd. Gerz antwoordt: ‘Ik wilde laten zien dat elke reis voornamelijk in het hoofd plaatsvindt, vooral onder de voorwaarden van de toenmalige tweedeling van Europa’. R. Fleck, ‘In einer Welt voll Bilder ist die Kunst unsichtbar’, in *Art. Das Kunstmagazin* 12 (1995), 73-80, beschikbaar via <www.art-magazin.de> (geraadpleegd op 30.04.2014). Zie ook J. Gerz, ‘Reise zur Unsichtbarkeit & retour’, in E. Franz (Hg.), *Jochen Gerz: Texte*, 58-59.

91 L. Kugler, ‘Menschen verstummen, Steine reden immer ...’, 175; R. Fleck, ‘In einer Welt voll Bilder ist die Kunst unsichtbar’.

92 G. Meincke, ‘Jochen Gerz’, 3.

maken, kunnen reconstrueren. Gerz heeft verwantschap met de zogenoemde *Spurensicherung*: een antropologische kunststroming die haar onderwerp ontleent aan datgene wat in de geschiedenis of in het individuele leven verdrongen is. Het individu dat het herinneringsproject in Saarbrücken betreedt of erover praat, laat een nieuw spoor achter en herstelt als zodanig de verloren samenhang.⁹³ Gerz verwacht van de inwoners en bezoekers van een stad, in een ruimte te handelen die bestaat uit de afstand tussen wat is en wat hoort te zijn.⁹⁴ Tussen de werkelijkheid waarover we in het museum kunnen lezen en de werkelijkheid waarover we na kennisname van het gedenklein spreken, licht deze afstand op. 'Ik stel het op prijs dat er buiten de kunst iets bestaat dat iedereen kent en dat lijkt op wat ik maak. Is het kunst om te lezen of literatuur om naar te kijken?', aldus Gerz.⁹⁵

Onzichtbaarheid 'lezen'

Met zijn kunstzinnige aandacht voor verlies en gemis houdt Gerz vast aan het onzichtbare als de eerste voorwaarde voor de realiteit:

Een visuele uitleg van de Shoah is in mijn werk niet te vinden, ook ik geloof dat het onmogelijk is er een voorstelling van te maken. Het schandaal blijft het schandaal en zou door een voorstelling alleen maar worden gerelativeerd.⁹⁶

In zijn verzet tegen de beeldcultuur vertrouwt Gerz op de kracht van het lege vlak, van de van alle souvenirs – een gegraveerde miniatuursteen van het gedenklein is in het museum niet te koop – en symboliek bevrijde openbare ruimten.⁹⁷ Wanneer een expositieruimte ingericht zou worden over het gedenklein met de namen van de begraafplaatsen een voor een op een plaquette, 15 cm van elkaar, ontstaat er een gedachteniswand van 320 meter breed. Maar, zo betwijfeld Gerz publiekelijk, hoe is in deze voorgegeven materie nog immateriële betekenis te vinden?⁹⁸ Eenzelfde verklaring geldt voor de geringe aandacht die hij de Gestapocel in het naastgelegen museum in de publiciteit rond zijn project doet toekomen.

De tegenvraag luidt: Kan men zich identificeren met de notie van afwezigheid die Gerz in zijn werk centraliseert wanneer het museum geen intrinsiek deel uitmaakt van het gedenkproject? Het plein zelf is immers in beslag genomen door het voortgaande leven in de stad: er wordt beleid gemaakt in het Saarbrücker slot, getrouwd in het tegenoverliggende Raadhuis, er worden ontbijtjes genuttigd en kranten gelezen op het naast het plein gelegen terras. De bewustwording van *afwezigheid* actualiseert zich op deze plaats expliciet in het *lezen* van de inscripties in de voorma-

93 Zie C. Dierks, *Spielarten sozialer Kunst*, 17-19.

94 B. Pejić, 'Where is Abel, thy Brother?', 17.

95 S. Ernst-Fuchs, 'Jochen Gerz', 185.

96 C. Dierks, *Spielarten sozialer Kunst*, 30.

97 W. Schoeller, 'Erinnerungskünstler Jochen Gerz', 3-54.

98 J. Lichtenstein; G. Wajcman, 'Interview mit Jochen Gerz', 11.

lige Gestapocel. Als gevolg van het gegeven dat bezoekers van het plein geregeld voorbijlopen aan deze cel in het museum – toeristen uit onwetendheid, inwoners uit bekendheid – is louter de *onzichtbaarheid* van het gedenklein tot onderwerp van *gesprek* geworden. Wordt de herinnering in haar onzichtbaarheid geïdealiseerd vanwege de suggestie dat de geest gaat boven het stof, het concept boven het object? Met name de vraag wiens verlangen wordt ingelost in het onzichtbare gedenkteken domineert de discussie over de vormgeving van het plein. Heeft het gedenklein de geschiedenis tot onderwerp, of het verlangen van de bezoeker om de nu afwezige gebeurtenis te herstellen met de eigen aanwezigheid? In hoeverre draagt de onzichtbaarheid van het plein, dragen de *countermonuments* in Duitsland bij aan het continueren van de verborgen status van de Duits-Joodse geschiedenis? Is verlies van zichtbaarheid juist geen teken van vergetelheid, of van bewuste verdringing?⁹⁹

Gerz verlangt een herinneringsproces van de inwoners van Saarbrücken dat bijna onmogelijk is: hoe te *spreken over afwezigheid* aan de hand van een plein met onleesbare inscripties? Ofwel – spraak is in zijn ogen immers surrogaat voor het werkelijke leven – wat kunnen wij aan de onzichtbaarheid van het plein ‘aflezen’?

Tabel 1 ‘Geschiedenis schrijven’ (*Schlossplatz* Saarbrücken)

<i>Bewustzijn</i>	<i>Taal</i>
Afwezigheid	Lezen
Onzichtbaarheid	Spreken

De onzichtbaarheid van het plein impliceert, omwille van het afgebroken leven en de onherstelbare afwezigheid van de nazislachtoffers, een duurzaam gedachtenisteken.¹⁰⁰ Gerz verlaat de gangbare vraag, hoe zichtbare gedenktekens het bewustzijn activeren. Aan zijn ontwerp van het gedenklein in Saarbrücken ligt de vooronderstelling ten grondslag dat ons bewustzijn voorwaardenschepend is voor het constitueren van een herinnering. Het bewustzijn is voor Gerz in dit project niet alleen gekleurd door een voortalgige werkelijkheidswaarneming, geënt op de ervaringen in zijn kindertijd, maar eveneens door een werkelijkheid die van een beeldloosheid getuigt. Wanneer ons bewustzijn doordrongen is van de ons omringende afwezigheid – het plein in Saarbrücken laat daartoe letterlijk de ruimte – houden we de herinnering aan datgene wat niet gemist kan worden in onze voorstelling vanzelf levend, zo is de onderliggende gedachte. Gerz spreekt in dit verband over het bewustzijn als een toestand waarin bemiddeld wordt door gelijkenis: de stilte (voortalige wer-

99 J. Young, *At Memory's Edge*, 144; I. Rogoff, ‘Dieses obskure Objekt der Begierde’, 164. Sommige Joodse en overigens ook enkele andere dan Joodse groepen zien de onzichtbaarheid van het antimonument als bezwaar: deze zou geen weerstand bieden maar bijdragen aan de verborgen status van de Duitse Joodse geschiedenis. Het verlies van openbaarheid, van zichtbaarheid, wordt bijvoorbeeld door filosoof Hannah Arendt gezien als een teken van vergetelheid die een voorwaarde is voor vernietiging: M. Miles, *Urban Avant-Gardes. Art, Architecture and Change*, London/New York 2004, 119-146, spec. 130, 133.

100 L. Kugler, ‘Menschen verstummen, Steine reden immer ...’, 175.

kelijkheid) en leegte (voorbeeldende werkelijkheid) als gevolg van de verdrijving op het plein voor het slot vertalen zich in het onzichtbare ontwerp van het gedenkplein.¹⁰¹ Gerz noemt dit het ‘vermogen tot nabootsing’:

We worden aangetrokken door de kunst vanwege haar vermogen tot nabootsing, door haar vermogen de werkelijkheid te benaderen. Het lijkt alsof we dankzij haar kunnen deelnemen aan iets dat we hoe dan ook zijn, maar niet kunnen denken: de realiteit.¹⁰²

Gerz schaft het beeld af om het onzichtbare zichtbaar te maken en als zodanig de realiteit onder ogen te zien. Wie de confrontatie met de onzichtbaarheid van het gedenkteken op het slotplein ondraaglijk vindt, worstelt met de waarheid: de leegte en het gemis als enige spoor van herinnering, als nalatenschap van hen die gedeporeerd en vermoord werden. Iedere niet in het alledaagse leven geïntegreerde poging om de confrontatie met het verleden aan te gaan – ieder gedenkteken dat met beeld en schrift de plaats inneemt van ons voorstellingsvermogen zoals geschiedt in museale ruimten –, leidt volgens Gerz alsnog tot verdringing en tot amnesie.¹⁰³ Het is de vraag in hoeverre Gerz zelf ten prooi valt aan zijn strijd tegen de vergetelheid: culturele gedachtenis heeft, ook als de aanwezigheid van een catastrofe in afwezigheid bewezen wordt, een herinneringsfiguur nodig. Zonder dit kan een onzichtbaar *Mahnmal* niet functioneren.

Met de vooronderstelling dat het gedenkplein in Saarbrücken louter bestaat in de gedachte en latere interpretatie van degenen die haar betreden – separaat van het museum –, stelt Gerz indirect de vraag op scherp in hoeverre gedachtenis aan (niet-)gemarkeerde herinneringsplaatsen is voorbehouden. Wat activeert het voorstellingsvermogen, of: wat is de minimale referentie om een plaats als ‘herinneringsplaats’ waar te nemen? Wat onderscheidt de identiek ogende stenen – kleine klinkers – in de binnenstad van Saarbrücken voor de eetcafés en pubs, van de stenen op het gedenkplein? Maken de straatnaamborden – *Platz des Unsichtbaren Mahnmals* – het verschil in de receptie van deze en andere locaties in de stad? Of figureert het bewustzijn, zoals Gerz suggereert, totaal onafhankelijk van tekenen als deze? In dit laatste geval, wanneer gedachtenis latent aanwezig is in de hoofden van mensen en tot een voorculturele toestand behoort, wordt het stedelijk landschap tot één grote en onzichtbare herinneringsplaats – een idee dat aan de basis ligt van het eerdergenoemde kunstproject van Gerz in Weimar.

Het bewustzijn van oorlogsherinneringen als een alom aanwezig (ge)weten? Dit gedachte-experiment roept nieuwe vragen op. Is het mogelijk dat mensen zich bij het betreden of het verlaten van willekeurige plaatsen in Saarbrücken, waaronder het slotplein, voortdurend bewust zijn van de geschiedenis waarvan zij dragers zijn? Schept hun voorstellingsvermogen ruimte voor gedachtenis, los van een con-

101 Zie C. Dierks, *Spielarten sozialer Kunst*, 18-19, 88.

102 C. Dierks, *Spielarten sozialer Kunst*, 16.

103 H. Pfütze, ‘Unsichtbar – versenkt – im Traum’, 135-136. De gangbare fixatie van cultuur in beeld en schrift, in tijd en ruimte, is volgens Gerz een banalisering van ons meerdimensionaal historisch bewustzijn. Zie G. Meincke, ‘Jochen Gerz’, 3.

crete plaats? Leggen zij ten aanzien van het oorlogsverleden getuigenis af, of zijn ze getuigen – een rol waarvan mensen zichzelf niet kunnen ontdoen? Gerz geeft uitsluitsel. Confrontatie met de leemte, met het verlies en het gemis van voorgaande generaties kan in zijn beeld niet anders dan volledig opgaan in het voortgaande stadse leven. Denk aan de volksvertegenwoordiger die op weg is naar zijn werk en zich bij elke stap inbeeldt op een gegraveerde steen te stappen. Een zichtbaar waarschuwingsteken zou alle voorbijgangers een herkenbaar beeld inprenten en de wandelroute structureren. Het onzichtbare waarschuwingsteken biedt daarentegen letterlijk bewegingsvrijheid, maar psychologisch gezien houdt het ons vast met de vraag of we erop of eraan lopen.¹⁰⁴ Een herinneringslandschap dat doordrongen is van markeringen is onleefbaar maar, zo stelt Gerz scherp, een landschap waarin een plaatsbepaling ontbreekt, is dat eveneens.

Handschrift

‘Waarom?’ Het schuldig bewustzijn dat Gerz ten aanzien van het oorlogsverleden in de vormgeving van zijn counterkunst bezighoudt, bereikt in de jaren negentig een climax in het ontwerp voor een monument in zijn geboorteplaats Berlijn. In 1994/1995 schrijft deze stad een wedstrijd uit voor de realisatie van een *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, die aanvankelijk resulteerde in 528 inzendingen. Enkele jaren later – bij gebrek aan potentiële ontwerpen – volgde een nieuwe competitie (1997/1998). Gerz dient in deze tweede ronde een ontwerp in voor een gedenktekenplaats bestaande uit 160 x 120 meter beton, waarop 39 lichtzuilen van 16 meter hoog staan. Op de top van deze zuilen staat de verlichte boodschap ‘waarom’ in even zoveel talen van de vervolgte Joden in Europa. Bezoekers van het plein krijgen de uitnodiging het antwoord op deze vraag op te tekenen in een boek. De antwoorden krijgen vervolgens ongecensureerd en chronologisch een plaats in de betonnen bodem van het gedenkteken en zijn als zodanig als inscriptie leesbaar voor het grote publiek. Eén antwoord, bestaande uit 120 letters, biedt ruimte aan totaal 165 duizend notities die de bodem van het gedenkteken na vijftig tot honderd jaar volledig zouden vullen.¹⁰⁵

Vijf jaar na voltooiing van het plein in Saarbrücken ontwerpt Gerz optisch gezien opnieuw een lege ruimte. Het gedenkteken houdt de plaats vrij van de vermoorde Joden in Europa, zoals de herinnering aan de Shoah open en onvoltooid blijft. In het ontwerp nemen de graveringen, in tegenstelling tot de inscripties op het gedenkplein te Saarbrücken, te zijner tijd een zichtbare plaats in op het plein

¹⁰⁴ Conventionele monumenten spreken een wantrouwen uit jegens het publiek: ‘houdt afstand en wees voorzichtig’. Het publiek heeft dan slechts de keuze om zich daar al dan niet aan te houden: een beroep op het voorstellingsvermogen doen deze gedenktekens niet. Iedere stap op het kasteelplein te Saarbrücken, bewust of onbewust gezet, is daarentegen bestanddeel van het kunstwerk en prikkelt het bewustzijn. H. Pfütze, ‘Unsichtbar – versenkt – im Traum’, 130, 133.

¹⁰⁵ M. Martínez, ‘Authentizität und Schrift in den Holocaust-Mahnmalen von Jochen Gerz’, 165-166; J. Young, *At Memory's Edge*, 147-151.

in Berlijn. Dit monument maakt zichtbaar wat zich in de hoofden van mensen afspeelt. In aanvulling op de idee waarmee Gerz het plein in Saarbrücken vervaardigde, maakt een informatiecentrum *Das Ohr* genaamd – ontworpen door de Iranese architecte Nasrine Seraji – bovendien expliciet deel uit van het projectontwerp voor Berlijn. Drie aan de betonnen plaats geschakelde ruimten heeft Gerz in gedachten: één voor de herinnering aan de Joodse overlevenden van de concentratiekampen, één ter documentatie (archief, communicatie) en één doordrongen van stilte – aangezet met de zachte klanken van het muziekstuk ‘*eternal e*’ van de Amerikaanse componist La Monte Young.¹⁰⁶

Wanneer er ruimte ontstaat voor reflectie kunnen we onszelf een spiegel voorhouden: waarom is dit gebeurd? Deze vraag die we onszelf stellen, is universeel, ongeacht de overtuiging, herkomst, nationaliteit, leeftijd en het geslacht van de derde generatie: de erfgenamen van de slachtoffers, daders en omstanders. Een eenduidig antwoord daarentegen is nooit te geven. En dat is precies wat Gerz beoogt, zo formuleert hij in zijn rede voor de jury, wanneer hij zijn ontwerp verdedigt. Gerz beoogt een individuele reflectie op de waarom-vraag, in plaats van te willen zoeken naar een unaniem antwoord. Zijn gedenk ontwerp geldt als een tijdsdocument: in tegenstelling tot de willekeurige ontvreemding en terugplaatsing van de stenen in Saarbrücken spreekt uit de chronologische ordening van de antwoorden in Berlijn in hoeverre het menselijk bewustzijn in de loop der tijd verandert. Gerz bepleit met dit ontwerp voor Berlijn geen achterwaartse herinnering – stem geven aan de doden, de afwezigen – maar een herinnering die toekomstgericht is, die mensen van nu – alom aanwezig – stem geeft.¹⁰⁷ ‘De eigen tijd leven betekent de antwoorden van de geschiedenis tot vragen te maken’, aldus Gerz.¹⁰⁸ Let wel: Gerz verlangt van de recipiënten van zijn kunstwerk in dit ontwerp meer dan een handtekening (zie Hamburg-Harburg). Hij legt het accent op het handschrift van de bezoekers: schrijven ziet Gerz als een proces van persoonlijk getuigen.¹⁰⁹

In zijn vroege schooltijd onderwerpt Gerz zich als linkshandige schrijver aan de plicht om niet af te wijken. Op het moment dat hij zich van dit keurslijf bevrijden kan en zijn linkerhand geoorloofd kan gebruiken, start Gerz met het schrijven in spiegelschrift.¹¹⁰ Met spiegelschrift en andere middelen om een tekst onleesbaar te maken – een inktvlek, het weglaten van woorden of letters en het afbreken van zinnen – ontwricht Gerz in zijn kunst de bestaande talige representatiesystemen. Zijn

106 J. Gerz, ‘Rede an die Jury des Denkmals für die ermordeten Juden Europas 14.11.1997’, in *Glossen* (1998) 4, z.p., beschikbaar via <<http://blogs.dickinson.edu/glossen/>> (geraadpleegd op 30.04.2014); K. Pohlmann, ‘Warum ist es geschehen? Der Entwurf von Jochen Gerz für das Holocaustdenkmal in Berlin’, Kompaktseminar *Mahnmale in Berlin*, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Sommer 2004, beschikbaar via <<http://www.hgb-leipzig.de/mahnmal/gerz1.html>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

107 J. Gerz, ‘Rede an die Jury des Denkmals für die ermordeten Juden Europas 14.11.1997’; K. Pohlmann, ‘Warum ist es geschehen?’.

108 C. Dierks, *Spielarten sozialer Kunst*, 23.

109 W. Brückle, ‘Handschrift, Schreibprozesse, schreiben mit Blut und die Wahrheit des Materials bei Jochen Gerz und Jenny Holzer’, in S. Muhr; W. Windorf (Hg.), *Wahrheit und Wahrhaftigkeit in der Kunst von der Neuzeit bis heute*, Berlin 2010, 159–172, spec. 165.

110 H.-W. Schmidt, ‘Biography’.

Selbstportrait uit 1975, zoals geïntroduceerd bij aanvang van dit hoofdstuk, getuigt hiervan. Gerz beklaagt zich over het gegeven dat het schrift, evenals de inzet van beelden in de huidige cultuur, gangbaar benaderd wordt als een proces van bemiddeling. Hij distantieert zich van deze culturele omgang met taal en probeert naar eigen zeggen te schrijven ‘zoals men gaat of ademt’.¹¹¹ Zijn visuele poëzie, zoals ontwikkeld in de jaren zestig, belichaamt de tegenstelling tussen taal – volgens Gerz van nature gefixeerd en gemanipuleerd (zie het EXIT-Dachau project) – en het steeds veranderende authentieke leven:

s chr ei be n

‘Schrijven’ en ‘zijn’ hebben in dit woordspel, afkomstig uit zijn werk *Die Beschreibung des Papiers* (1975), een inhoudelijke relatie. Gerz distantieert zich volgens de Duitse literatuurhistoricus Matías Martínez van het gangbare onderscheid tussen de situatie waarin de schrijver zich bevindt en het abstracte karakter van het schrift. Het schrift is principieel niet van haar schepper te scheiden en verschijnt als materieel spoor van een eenmalige, absoluut verbonden act van de schrijver – kunst gaat volgens Gerz fundamenteel over het ‘zijn’. Het schrift is het culturele medium dat deze bevinding bevraagt, zoals Mozes de Tien Geboden op de stenen tafelen niet schreef als een (abstracte) tekst van goddelijke oorsprong maar als de materiële representatie daarvan, aldus Martínez.¹¹² Deze gedachte heeft consequenties voor de wijze waarop Gerz taal en het schrift in zijn werk vervolgens verbindt met de notie van herinnering.

Conventionele teksten zijn in de ogen van Gerz objecten waaruit de herinnering verdwenen is: alsof het bloed uit het lichaam is weggetrokken. Herinneringen zijn noodzakelijk maar principieel onzichtbaar – het project in Saarbrücken is exemplarisch – evenals een lichaam niet leven kan zonder bloed dat zonder verwondingen onderhuids blijft, zo schrijft Martínez.¹¹³ Gerz verdicht deze ideeën over taal en herinnering reeds bij aanvang van zijn carrière, in 1972, in een handgeschreven, persoonlijk getuigenis: een performance die de katalysator geweest is voor het pleidooi dat hij sindsdien voert voor de transformatie van de mens in een gedenkteken an sich. ‘Deze woorden zijn mijn vlees en bloed’: in een televisie-opname waarvan de film verloren geraakt is maar waarvan enkele foto’s bewaard zijn gebleven, drukt Gerz zijn wijsvinger al schrijvend over een bord. Aan het einde van de schrijfhandeling verschijnen er werkelijk bloedstrepen: een stempel van de kunstenaar dat als materieel spoor van zijn levende wezen getuigt – zoals de gevangenen in het slot van Saarbrücken destijds de eigen nagels als schrijfmateriaal gebruikten als bevestiging van hun bestaan. Zijn actie, door Gerz zelf *Schreiben mit der Hand* genaamd, herinnert volgens de Duitse kunsthistoricus en literatuurwetenschapper Wolfgang Brückle aan de christelijke liturgie: ‘het Woord is mens geworden’ (Johannes 1,14).

111 W. Brückle, ‘Handschrift, Schreibprozesse, schreiben mit Blut und die Wahrheit des Materials bei Jochen Gerz und Jenny Holzer’, 164.

112 M. Martínez, ‘Authentizität und Schrift in den Holocaust-Mahnmalen von Jochen Gerz’, 155-158.

113 M. Martínez, ‘Authentizität und Schrift in den Holocaust-Mahnmalen von Jochen Gerz’, 158.

De schrijver heeft zich in zijn bloed aanwezig gemaakt, zich met zijn lijf in de zin ingeschreven. Zijn bloed spiegelt in beginsel een waarheid die niet in de woorden opgaat, maar de verbinding van het geschrevene met de werkelijkheid legt.¹¹⁴ Gerz licht dit persoonlijke getuigenisproces, in verwijzing naar zijn monumentontwerp voor Berlijn, als volgt toe:

Auteurschap kan vandaag de dag, als een persoonlijke daad van verantwoording en als getuigenis van een groeiend aantal levende mensen in het gedachtenisproces, de basis worden om gezamenlijk verder te gaan. Het monument en het gedenkteken zijn alleen voorstelbaar als een plaats die steeds opnieuw geschapen moet worden: de bezoeker wordt tot gedenkteken. (...) Het werk waar alles om draait kan alleen de eigen bijdrage van de bezoeker zijn, zijn eigen antwoord. Er is niets dat dit plaatsvervangend kan vertegenwoordigen, niet de politiek en niet de kunst. Het eigen leven wordt het eigen antwoord. Alleen zo wordt aan de verbanning van de slachtoffers naar de rituelen van de vergetelheid een halt toegevoerd.¹¹⁵

Kunst waarin bloed het persoonlijke getuigenisproces van de maker kracht bijzet, is een thema dat volgens Brückle vaker voorkomt in de kunstgeschiedenis. Het lijden van de kunstenaar zou de waarachtigheid en daarmee de geloofwaardigheid van het geschapen kunstwerk vergroten. Ook Gerz stelt, met zijn bloed als schrijfmateriaal, voorwaarden aan de representatie van waarheid en authenticiteit. Zijn handschrift in bloed impliceert een voorstelling van waarheid als derivaat van een onmiddellijke tegenwoordigheid.¹¹⁶ Op een plaats waar de tegenwoordigheid van de slachtoffers in afwezigheid herdacht wordt, zoals in Saarbrücken, wordt de waarheid dientengevolge geactualiseerd door de mensen die het plein betreden. De paradox van deze herinneringsvorm is al eerder genoemd: waarheidsvinding en alledaagse vervreemding van de geschiedenis gaan gelijk op in een stad, op een plein waar de voortgang van het leven gevierd wordt.

Gerz is zich bewust van de lacune die bestaat tussen kunst en werkelijkheid en die door hemzelf niet op te vullen is: niet voor niets vermijdt hij in zijn werk *Schreiben mit der Hand* de eerste persoon enkelvoud. De geste 'ik getuig' maakt in zijn performance plaats voor de idee via woorden te getuigen: 'zij zijn mijn vlees en bloed'. Op deze manier schrijft Gerz het schrift minder de surrogaatrol toe die hij het naar eigen zeggen voorbehoudt. Zijn getuigenis is authentiek, niet ondanks maar dankzij de taal als intermediair die hem als getuige present stelt. Met zijn pro-

114 Gerz' kunstzinnige gebaar heeft iets van een openbaring: het vlees geworden woord getuigt van de aanwezigheid van de kunstenaar in zijn werk, die – het metaforische voorbij – door zijn bloed werkelijk present gesteld wordt. W. Brückle, 'Handschrift, Schreibprozesse, schreiben mit Blut und die Wahrheit des Materials bei Jochen Gerz und Jenny Holzer', 161-162, 166, 170-171.

115 J. Gerz, 'Warum ist es geschehen? Denkmal für die ermordeten Juden Europas Berlin 1997', in *Glossen* (1998) 4, z.p., beschikbaar via <<http://blogs.dickinson.edu/glossen/>> (geraadpleegd op 30.04.2014). Zie ook U. Heimrod e.a. (Hg.), *Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte und das 'Denkmal für die ermordeten Juden Europas'*. Eine Dokumentation, Berlin 1999.

116 W. Brückle, 'Handschrift, Schreibprozesse, schreiben mit Blut und die Wahrheit des Materials bei Jochen Gerz und Jenny Holzer', 159-161.

jectvoorstel in Berlijn voor de vervolgde en vermoorde Joden in Europa lijkt Gerz deze denkbeweging, voortbouwend op zijn gedenkplein in Saarbrücken, te willen maken. Persoonlijk getuigen en taal gaan hand in hand. Zijn ontwerp blijft echter een papieren schets. Hij verliest de competitie van Peter Eisenman en zijn labyrint. De jury vreest dat ieder mogelijk in beton gegoten antwoord in het ontwerp van Gerz tekort zou schieten of afbreuk zou doen aan hedendaagse oorlogssituaties.¹¹⁷ Het antwoord dat Gerz zelf geeft op de waarom-vraag kan de jury niet overtuigen. Hoe onwaarschijnlijk is het dat iemand in Berlijn, in antwoord op het 'waarom' van catastrofen, op schrift zou stellen: 'Dit is mijn bloed'. Niettemin zou met deze uitspraak de volle verantwoordelijkheid verwoord worden voor de geschiedenis en de toekomst: oorlog en lijden als een gedeeld kwaad dat generaties bindt en naties overstijgt.

Gerz geeft in zijn ontwerp voor de stad Berlijn de bezoekers carte blanche, zoals hij dat eerder in zijn project te Saarbrücken deed. Ieder op schrift gesteld antwoord is geoorloofd en wordt in zijn ontwerp vereeuwigd in steen. Gerz kan de jury van de competitie in Berlijn geen garantie geven dat enige fascistische uitlating uitblijft. Voor de kunstenaar zelf is dit een aanvaardbaar risico. De intentie van Gerz om performatieve kunst te creëren, die een dynamische, democratische en niet hiërarchische-relatie tussen kunstenaar, werk en kijker bewerkstelligen moet, sluit principieel geen enkele opinie uit.¹¹⁸ Gerz ziet graffiti, in tegenstelling tot zijn critici die zijn eerdere project in Hamburg-Harburg daarom afdeden als een 'schandalige vertoning' (de pilaar vertoonde hakenkruizen en fascistische leuzen), als volwaardig onderdeel van een 'sociale spiegel'. De plaats van het gedenkteken wordt een *silenced archive*. Het gedenkplein in Berlijn zou evenals de gedenkpijler in Hamburg-Harburg de gemeenschap moeten herinneren aan de gebeurtenissen in het verleden en waarschuwen voor de receptie ervan in het heden. De monumenten spiegelen de ideeën en verwachtingen van de toeschouwer.¹¹⁹

Gerz schuift de kritiek die ontstaat op zijn werk niet zomaar terzijde. Destijds heeft de discussie in Hamburg-Harburg hem doen besluiten tot een naamswijziging voor zijn plein in Saarbrücken. De aanvankelijk aan de pijler in Harburg gelijknamige werktitel 'Mahnmal gegen Faschismus' deed Gerz besluiten het plein om te dopen tot 'Mahnmal gegen Rassismus', in de hoop dat deze meer algemene verwijzing naar de Holocaust minder tegenwerping op zou roepen.¹²⁰ In Saarbrücken blijft iedere schennis van het plein (na de aanvankelijk illegale actie van Gerz zelf) overigens uit – een enkele bezoeker daargelaten die een steen omdraait

117 Gerz verbaast zich er in een ingezonden brief aan de FAZ (*Systematischer Ideenklau*, 29.01.1999) over dat kritiek op het ontwerp van Eisenman uitblijft; een ontwerp dat opvallende parallellen kent met van zijn eigen ontwerp (een documentatiecentrum naast een betonnen gedenkplaats). Gerz vindt het bovendien opmerkelijk dat Eisenman de gelegenheid krijgt zijn ontwerp, vóór de feitelijke realisatie, tussentijds aan te passen. Zie K. Pohlmann, 'Warum ist es geschehen? Der Entwurf von Jochen Gerz für das Holocaustdenkmal in Berlin'; B. Kaplan, *Unwanted Beauty*, 157-158.

118 J. Young, *The Texture of Memory*, 33.

119 N. Lupu, 'Memory Vanished, Absent, and Confined', 138-140, 143-146.

120 J. Lichtenstein; G. Wajcman, 'Interview mit Jochen Gerz', 10.

vanuit het verlangen te zien of het gedenkplein met de gegraveerde stenen ‘echt’ is en daarmee op zoek naar het schrift de waarheidsvinding afdwingt.

Wie persoonlijke getuigenissen in taal vinden wil, wie de herinnering zoekt in het geschreven woord, kan terecht in het naastgelegen museum. De muur van de Gestapocel bewaart het handschrift, de act waarmee geschiedenis geschreven werd, door hen die niet meer zijn. Dankzij deze gevangeniscel leren we de waarheid kennen, die mensen van nu niet alleen confronteert maar tegelijkertijd bevrijdt van het idee, overgeleverd te zijn aan een onzichtbaar verleden.

Toekomst schrijven

Jochen Gerz concentreert zijn kunstprojecten die een plaats innemen in het stedelijk landschap door de jaren heen op eenzelfde thema: ‘Mijn onderwerp is nooit veranderd. Mijn model is altijd al onze cultuur geweest’.¹²¹ Wat door de tijd heen wel verandert, is de ruimte die hij sinds het voltooiën van het gedenkplein in Saarbrücken steeds explicieter schept en bestemt voor de individuele herinnering, ofwel voor het door de Britse kunsthistoricus Jonathan Vickery zogenoemde *public authorship* (‘publiek auteurschap’). Dit maakt zijn werk uniek ten opzichte van de gangbare opvatting over collectieve gedachtenis en het traditionele ontwerp van culturele gedenktekens.¹²² De recipiënten van zijn kunstwerken zijn medeauteurs, mensen die geschiedenis schrijven: zichtbaar (zoals in Hamburg-Harburg) of onzichtbaar (zoals in Saarbrücken).¹²³

Exemplarisch voor de sociale dialoog die Gerz met zijn kunst beoogt, is het tweevoudige project in de Engelse stad Coventry – de plaats waar Jonathan Vickery werkzaam is – dat Gerz realiseert bij aanvang van het nieuwe millennium. Coventry was de eerste stad in Engeland die op 14 november 1940 in de Tweede Wereldoorlog gebombardeerd werd. De stad kenmerkt zich sindsdien door de dialectiek tussen wederopbouw en verzoening.¹²⁴

Mentale gemeenschap

In *The Future Monument* (2004), het eerste project voor Coventry, vraagt Gerz de inwoners naar de vijanden uit het verleden. De namen van deze naties worden verkregen door een grootschalige enquête in de stad en als hedendaagse vrienden ingeschreven in een glazen pilaar: ‘to our German friends’, ‘to our British friends’,

¹²¹ B. Pejić, ‘Where is Abel, thy Brother?’, 11.

¹²² J. Vickery, ‘Public Art as Public Authorship. Jochen Gerz’s *Future Monument* and *The Public Bench* in Coventry City Centre’, in *Public Art Online*, November 2003, beschikbaar via <www.publicartonline.org.uk> en <http://www.jochengerz.eu> (geraadpleegd op 30.04.2014).

¹²³ Gelijktijdig aan zijn projecten in Hamburg-Harburg en Saarbrücken ontwerpt Gerz een openbaar kunstwerk voor de stad Bremen, *Die Bremer Befragung* (1990-1995), waarin het concept van publiek auteurschap expliciet wordt uitgewerkt in een lege uitsparing op een brug en inwoners van de stad hier hun eigen beeld weerspiegeld zien in het water.

¹²⁴ S. Wilson, ‘A Stranger with Secrets’, 1-5.

‘to our Japanese friends’ en zo verder. *The Public Bench* (2004), het tweede project voor de stad, vraagt haar inwoners en bezoekers om twee namen – een van henzelf en een vrij gekozen naam (gefigeerd of echt, van een dood of levend persoon) – en een willekeurige datum op te schrijven. Deze gegevens worden bevestigd op plaquettes op een muur waarvoor zich een 45 meter lange zitplaats bevindt. In beide projecten, in *The Future Monument* en *The Public Bench*, komen verschillende gemeenschappen – verhalen van anonieme of verdwenen auteurs – bijeen in tijd en ruimte. Gerz creëert zogenoemde *mental communities*: een vorm van publieke, collectieve kunst die juist tot stand komt door het publieke, individuele auteurschap.¹²⁵ Hierdoor ontstaat er verwantschap tussen de verbeelde gemeenschap en het publiek, maar ook tussen de instituties en de individuen met politieke macht en de media. Als zodanig creëren en presenteren deze gedenkprojecten van Gerz een collectieve identiteit, waarin zelfervaring en communicatie met anderen op gelijke voet staan.¹²⁶

De sociale functie van de herinneringskunst van Gerz spiegelt de dikwijls van elkaar onderscheiden culturele- en communicatieve gedachtenis, waarin gesuggereerd wordt dat de communicatieve gedachtenis van tijdgenoten onbemiddeld is en daardoor authentiek zou zijn dan de bemiddelde culturele gedachtenis. In de postmoderne samenleving is daarentegen ook de actuele communicatie tussen tijdgenoten sociaal geconstrueerd en door de media bemiddeld. Noch de politiek, noch de kunst kan, aldus Gerz, plaatsvervangend zijn voor het individuele antwoord in reactie op de vragen waar het verleden ons voor stelt.¹²⁷ Waar de stemmen van het verleden in traditionele herinneringsprocessen verstommen, pleit Gerz voor een voortgaande dialoog die deze verloren stemmen erkent en laat doordringen in het publieke bewustzijn als toekomstig herinneringspotentieel. Er ontstaat een nieuw verhaal dat de verhalen uit het verleden insluit. ‘Openbaar auteurschap gaat over communicatie’, zo stelt Jonathan Vickery – Gerz doet niets liever dan reflecteren op de eigen aard en vormgeving van communicatie.¹²⁸

Het huidige centrum van wet- en regelgeving op het plein in Saarbrücken, het slot van Saarbrücken als standplaats van het regionale parlement, heeft Gerz doen inzien dat de democratie het historische voorbeeld is van interactiviteit en dialoog.¹²⁹ Dit doet de vraag rijzen in hoeverre het plein katalysator geweest is voor het concept van publiek auteurschap dat Gerz een tiental jaren later in Coventry tot ontwikkeling bracht. Zoals het een publiek auteurschap betaamt, staat het kunstwerk in Saarbrücken ten dienste van de dialoog. De visuele vormgeving van het gedenkplein is ondergeschikt aan de sociale herinneringsfunctie van het kunstwerk.¹³⁰ In hoeverre nu, zo stelt het gedenkproject in Saarbrücken scherp, is het publieke

125 S. Wilson, ‘A Stranger with Secrets’, 3, 7.

126 Vgl. W. Brückle, ‘Handschrift, Schreibprozesse, schreiben mit Blut und die Wahrheit des Materials bei Jochen Gerz und Jenny Holzer’, 165.

127 M. Martínez, ‘Authentizität und Schrift in den Holocaust-Mahnmalen von Jochen Gerz’, 167-169.

128 J. Vickery, ‘Public Art as Public Authorship’.

129 Zie J. Gerz, ‘Rede an die Jury des Denkmals für die ermordeten Juden Europas’.

130 J. Vickery, ‘Public Art as Public Authorship’.

auteurschap dat Gerz beoogt afhankelijk van (de leesbaarheid van) het schrift? In beide projecten te Coventry is de opinie van het publiek openbaar en zichtbaar, zoals Gerz eveneens voorzag in zijn ontwerp voor Berlijn. In Saarbrücken daarentegen, evenals in Hamburg-Harburg, beperkt de onzichtbaarheid van het publieke gedenkteken de functie van het schrift. Gerz heeft het schrift op deze plaatsen de status gegeven van een eenmalige, situatiegebonden, onherhaalbare handeling. Noch de namen van de begraafplaatsen op het slotplein, noch de handtekeningen op de gedenkpijler kunnen na voltooiing van de projecten nog gelezen worden.

Blokkeert de functie die het schrift in deze publieke kunstwerken heeft de communicatie met de lezer? Of doet de discussie over de (on)mogelijkheid te *communiceren* over iets dat onzichtbaar is, hetgeen de receptie van het plein in Saarbrücken domineerde, de discussie over een *cultuur* die deze communicatie in het verleden met Auschwitz voorgoed wilde afbreken, stagneren? De onleesbaarheid van de gravingen van de Joodse begraafplaatsen bevordert de dialoog over de onzichtbaarheid van het kunstwerk, zoals eerder beschreven, meer dan dat zij aanzet tot een gesprek over de afwezigheid die deze onzichtbaarheid markeert. Die functie vervullen de inscripties in de voormalige Gestapocel. De gegraveerde stenen op het plein zijn, na de realisatie van het project, daarentegen niet langer leesbaar maar wel voorstelbaar. Authenticiteit wordt in ons voorstellingsvermogen werkzaam, zo impliceert het kunstwerk van Gerz.¹³¹ Het verleden kan beloftevol tot spreken komen door de voorstelling van de verborgen leefwereld die achter de namen van de begraafplaatsen schuilgaat. Het gedenkplein nodigt uit tot getuigen van de vraag hoe het onvoorstelbare, het verlies en gemis van deze mensen en hun cultuur, van een beeld voorzien kan worden.

Een onzichtbare God

Als gastdocent is Gerz sinds 1972 betrokken geweest bij meer dan zestig academische en universitaire instellingen over heel de wereld. In een bundeling van enkele van zijn lezingen voor studenten geeft Gerz te kennen geïnteresseerd te zijn in het concept van de negatieve theologie.¹³² Hij kan, naar eigen zeggen, niet anders dan op een schijnbaar door de negatieve theologie gedefinieerde wijze spreken over kunst en zijn kunstenaarsbestaan: 'een kunstenaar is iemand die geen kunstenaar kan zijn'. Het geloof van Gerz in een verborgen God – onzichtbaar maar aanwezig – stamt uit zijn kennismaking met de existentiële theologie tijdens zijn studietijd in Duitsland, waar Gerz onderwijs volgde bij theoloog Karl Barth en filosoof Karl Jaspers. Waar postmoderne theologen in de negatieve theologie een brug naar deconstructie vinden, sluit Gerz in zijn destructieve projecten noties van afwezigheid in.¹³³ Dit proces dat hem in zijn kunstenaarsbestaan bepaalt, ontwikkelt zich

¹³¹ M. Martínez, 'Authentizität und Schrift in den Holocaust-Mahnmalen von Jochen Gerz', 169; W. Brückle, 'Handschrift, Schreibprozesse, schreiben mit Blut und die Wahrheit des Materials bei Jochen Gerz und Jenny Holzer', 172.

¹³² J. Gerz, *Drinne vor der Tür*, 7-15, spec. 9.

¹³³ S. Wilson, 'A Stranger with Secrets', 12.

vanaf zijn *Selbstportrait* in 1975 tot aan het moment dat zijn zelfbeeld volledig verdwijnt in *Miami Islet* (1998): een kunstproject waarin Gerz het publiek vraagt om een lege fles mee te nemen naar het museum en deze tegen de muur kapot te slaan in een totaal verduisterde ruimte. De onzichtbare act van het gooien en het lawaai dat het tweeebbrengt, kan gezien worden als een paradoxaal antwoord op het biografische beeld van het bombardement van zijn ouderlijk huis, dat Gerz in volledige stilte gadeslagen heeft.

In het aangezicht van gebombardeerde steden, waar inwoners vanuit het niets hun bestaan weer moeten opbouwen, helpt het dat negativiteit en stilte getheoretiseerd kunnen worden, zo stelt Gerz nadien.¹³⁴ Het onuitspreekbare en onzichtbare dat rondwaart sinds het bombardement op de stad Coventry, een stad waarvan de kathedraal volledig verwoest werd (1943) en spoedig na de Tweede Wereldoorlog werd herbouwd naast haar ruïnes (1962), heeft Gerz indirect doen besluiten tot de realisatie van een recent project in Bochum (2007-2012). 'Als het mogelijk zou zijn om nog een keer van voren af aan met Europa te beginnen, dan zou ik met de cultuur beginnen'. Met dit citaat van Jean Monnet, de Franse vader van de Europese gemeenschap, opent Gerz op 17 januari 2007 zijn rede in Museum Bochum: 'Europa is een immigrant van de gemeenschap gebleven'.¹³⁵

Cultuur van beloften

De rede van Gerz vormt het slotstuk van de uitdaging die hij aannam om Bochum in 2010 als culturele hoofdstad van Europa op de kaart te zetten als plaats van Europese belofte. In diverse stedelijke openbare ruimten in het Ruhrgebied (theaters, musea, restaurants, openbaar vervoer) laat Gerz mensen een denkbeeldige belofte voor Europa op kaarten 'schrijven', ondertekend met naam en handtekening. Voor de schriftelijke vastlegging van de beloften zelf is er, in navolging van de kritiek die Gerz eerder ontving op zijn conceptontwerp voor Berlijn, op deze voorbereekte kaarten geen plaats. Europa verschijnt als een collectieve sculptuur in de voorstelling van mensen, zo is de intentie. Uitgangspunt van dit kunstproject te Bochum, *Platz des europäischen Versprechens* genoemd, is de *Helden-Gedenkhalle* die stamt uit 1931 en die zich in de gerestaureerde toren van de Christuskerk in Bochum bevindt. In deze gedenkplaats schuilt een gouden mozaïek van een Christusfiguur, nabij de namenlijst van de in de Eerste Wereldoorlog omgekomen inwoners van Bochum en de lijst van 28 vijandstaten van Duitsland. Gerz complementeert de twee namenlijsten met een derde exemplaar dat zich vanuit de gedachteniskapel uitstrekt tot op het plein voor de kerk: de grond ervan voorzien van de namen van de levenden die met hun beloften staan voor een gezamenlijke toekomst in Europa. Dit alles staat geheel in lijn met het concept dat men tijdens de restauratie voor ogen had: Bochum zou een 'kerk der culturen' rijker worden.¹³⁶

De gedane beloften aan Europa zijn, zoals de inscripties van de begraafplaatsen

¹³⁴ S. Wilson, 'A Stranger with Secrets', 12.

¹³⁵ G. Meincke, 'Jochen Gerz', 2.

¹³⁶ G. Meincke, 'Jochen Gerz', 1-2.

in Saarbrücken, niet leesbaar. Men kan ze niet inzetten voor politieke of commerciële doeleinden. Hun onzichtbaarheid maakt ze resistent tegen elke vorm van instrumentalisering en identificatie en behoudt wat bij het op schrift stellen van de beloften verloren zou zijn gegaan: vergankelijkheid, het niet-concrete bestaan en het appèl tot handelen.¹³⁷ De tekst die rest – de namen op de toegangsweg naar de gedachteniskerk – functioneert als verwijzing naar het spoor van de afwezigen in wier naam wij getuigen. Wat het gedenkplein in Bochum gemeen heeft met dat van Saarbrücken, is het symbool van het kruis als leeg middelpunt – nota bene een iconografie die in beide steden opgaat in de bestaande architectuur van de kerk en het plein – als teken van de tegenwoordigheid van deze afwezigheid. In Bochum staat het beeld van de gekruisigde Christus in de centrale gedenkhall. In Saarbrücken vormen de stenen op het slotplein – het materiaal waarmee Gerz zijn gedenkproject vervaardigde – een kruismotief, omgeven door grind.

Het kruis, zo stelt Gerz, reflecteert, ordent en grondt andere symbolen. Zonder dat teken is er geen teken. Het is de basis van alle symbolieken van oriëntering.¹³⁸ Het heeft de potentie van alle verhalen die naar buiten toe onzichtbaar blijven. Op het onzichtbare gedenkplein in Saarbrücken fungeert het kruis als zichtbaar teken van afwezigheid. Het opent een culturele ruimte die niets meer nodig heeft dan de notie dat er geleefd is en dat dit leven voortgaat. Gerz ziet het kruis als uitdrukking van deze ruimte, die zowel een onkenbare vrijheid impliceert als een opgave om deze vrijheid te bewaren. Met precies dit aspect, het openen van de dialoog over een cultuur die dit proces bewaakt en bewaart, complementeert Gerz in Bochum zijn gedenkproject in Saarbrücken. Niet alleen heeft hij de vormgeving aan gedachtenis verbreed van de Holocaust naar de universele mensenrechtenproblematiek, bovenal is de notie van afwezigheid in de communicatie en de notie van onzichtbaarheid in de cultuur transparant geworden.

Op de vraag ‘waarom is het gebeurd?’, in herinnering aan het geflopte monument in Berlijn, is geen enkel antwoord sluitend. Het lapidaire antwoord op de vraag ‘wat zou mijn antwoord zijn, wat kan ik doen, wat belof ik, waarin geloof ik’ luidt daarentegen: mijn naam eraan verbinden! Het getuigen met de eigen naam bevestigt de gemeenschappelijke normen tussen subjecten onderling en dicht personen in het openbare domein een plaats toe. Op de plaats van de Europese belofte te Bochum worden de categorieën van openbaar en privaat in een bepaalde verhouding geplaatst: het private van de beloften en het openbare van Europa. De beloften zijn niet openbaar maar blijven geheim. Gerz zet deze tegenstelling in vanuit de intentie om de grenzen tussen het private en publieke domein uiteindelijk op te heffen. Alleen zo ontsnappen wij volgens hem uit ‘een continentale, nationale of stedelijke gevangenis van privileges’.¹³⁹ Gerz licht deze grensverleggende ambitie

137 G. Meincke, ‘Jochen Gerz’, 2; E. Franz, ‘Vorwort’, in E. Franz (Hg.), *Jochen Gerz: Texte*, 5-6, spec. 5.

138 Zie in dit verband: J. Gerz, ‘Purple Cross for Absent Now’, in E. Franz (Hg.), *Jochen Gerz: Texte*, 99-103.

139 G. Meincke, ‘Jochen Gerz’, 1, 4-6.



Jochen Gerz. *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus / Das unsichtbare Mahnmal* (2146 stones Monument against racism / The Invisible Monument) 1993. Saarbrücken. 50 x 70 m.
© Jochen Gerz, VG Bild-Kunst, Bonn 2014. Gerz studio. Foto Martin Blanke, Berlin.

toe: 'Tussen culturen in voel ik me altijd al meer thuis dan binnen een natie'.¹⁴⁰ Als politiek geëngageerd emigrant verlangt Gerz naar het ontstaan van een collectief Europees bewustzijn dat hij zelf reeds belichaamt.¹⁴¹ 'Het meervoud van identiteit vormt niet de grens van identiteit. De grens van de identiteiten is het racisme', aldus Gerz.¹⁴²

Conclusie

Terug naar het tijdelijk ingerichte verzetsmuseum in Amsterdam, waarmee dit hoofdstuk opende. 'Ontdek je eigen Pièce de Résistance, de persoonlijke ervaringen en familie verhalen die jou aan onderdrukking en verzet doen denken. Welk rebellend verhaal vind jij terug in een object?', zo wordt de bezoeker van de tentoonstelling aangespoord.¹⁴³ Wie met deze vraag het onzichtbare gedenkplein in Saarbrücken betreedt, zoekt binnen de grenzen van de huidige herinneringscultuur, met haar nadruk op de verhalende individualisering van het verleden, van nature naar de levensgeschiedenis van een van de slachtoffers van het naziregime, die in deze stad gevangen zaten tot zij werden doorgevoerd naar een nabijgelegen vernietigingskamp. Verzetsstrijder George Maduro was een van hen.

Als Joodse jongen ziet George Maduro het levenslicht in Willemstad, Curaçao (15 juli 1916). Tijdens het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog studeert hij rechten in Leiden en dient hij als reserveofficier in de Nederlandse Cavallerie, in de regio Den Haag. Na een gevecht met Duitse grondtroepen in Rijswijk wordt Maduro gevangengezet in Scheveningen. Na zijn vrijlating besluit hij zich aan te sluiten bij het verzet. Op 4 september 1943 valt Maduro bij de Belgisch-Franse grens in handen van de Duitsers. Na zijn arrestatie wordt hij als militair geïnterneerd in Saarbrücken. De poging van zijn ouders om hem, via een uitwisseling tegen Duitse militairen vrij te krijgen, mislukt. Eind 1944 wordt Maduro op transport gesteld naar Dachau. Kort na zijn deportatie, in februari 1945, overlijdt hij daar aan vlektyfus – 28 jaar oud.¹⁴⁴ Na de oorlog, in 1952, hebben de ouders van George Maduro ter nagedachtenis aan hun zoon Madurodam opgericht. Deze miniatuurstad van Nederland, gelegen in Den Haag, is ontstaan als oorlogsmonument. Historische binnensteden, wijken, een havengebied en luchthaven, kanalen, wegen, natuurgebieden – alleen de maquette van een ziekenhuis en een begraafplaats ontbreken zichtbaar.¹⁴⁵

140 R. Fleck, 'In einer Welt voll Bilder ist die Kunst Unsichtbar'.

141 G. Meincke, 'Jochen Gerz', 2.

142 J. Gerz, *Drimmen vor der Tür*, 17-29, spec. 25.

143 <<http://www.mediamatic.net>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

144 <<http://www.communityjoodsmonument.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

145 De gezamenlijke initiatiefnemers voor de miniatuurstad, gelegen aan het George Maduroplein te Den Haag, zijn mevrouw B. Boon-van der Starp (die van Madurodam een charitatieve stichting wilde maken) en de heer en mevrouw J.M.L. Maduro. Zie <<http://www.madurodam.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

Het verhaal van George Maduro leeft in Saarbrücken niet.¹⁴⁶ Gerz reserveert in zijn herinneringskunst geen ruimte voor de concrete getuigenissen van de gedeporbeerde en vermoorde Joodse en niet-Joodse nazislachtoffers die vanuit het slotplein of het Gestapo-kamp Neue Bremm in Saarbrücken op transport zijn gesteld, en evenmin voor de Joods-Duitse landgenoten wier graven verwoest zijn. Hij weigert mensen van verhalen en beelden te voorzien om identificatie tot stand te brengen. Zijn beeldverbod uit zich in een verbeeldingsgebod. Kunst komt tot stand in het voorstellingsvermogen van de beschouwer. De vraag wat onze verbeelding als minimaal herinneringsfiguur behoeft, wordt beantwoord in de idee van Gerz dat de mens zelf in het betreden van herinneringsplaatsen tot een gedenkteken wordt. Ons voor-talige en voor-beeldende bewustzijn is voorwaardenscheppend: het anticipeert op een verborgen monument dat een geschiedenis laat zien en een verhaal vertelt, voor degenen die er al dan niet naar zoeken. Het landschap ademt verschrikking, zonder dat we deze kunnen waarnemen. Zolang onze waarneming op deze onzichtbaarheid gericht is, is er volgens Gerz sprake van culturele vooruitgang. Aan deze vooruitgang kunnen wij zichtbaar onze naam verbinden.

Het collectief publiek auteurschap dat Jochen Gerz met zijn conceptkunst ontwikkelt – en waartoe het onzichtbare gedenkplein in Saarbrücken als gedachtenis-experiment de basis vormde – spoort mensen aan om het stedelijk landschap te bewonen in herinnering aan het verleden en actualiseert een belofte voor de toekomst. Voorwaarde hiertoe is dat het herdenken niet alleen deel is van het voortgaande leven maar, overeenkomstig de stelling die ik in dit hoofdstuk uitwerkte, van de voortgang van het leven afhankelijk is. Dit veronderstelt dat herinneringskunst zich blijvend verzet tegen het uitsluitend musealiseren van de geschiedenis.¹⁴⁷ Waar Madurodam is opgezet als een levenloze en afgeschermd stad, hebben de gebouwen en pleinen in Saarbrücken na de oorlog een nieuwe bestemming gekregen. De stad verandert zichtbaar van gedaante, iedere dag opnieuw door de mensen die haar bewonen in het voetspoor van hen die zijn weggevoerd – de toekomst laat zich, anders dan het verleden, niet vereeuwigen in steen.

¹⁴⁶ Op de Antillen is George Maduro daarentegen een verzetsheld. Paul Comenencia, die sinds 2004 de hoogste vertegenwoordiger van de Antillen in Nederland is, licht toe: 'Ik ben heel trots op George Maduro. Hij is voor mij een voorbeeld van moed en doorzettingsvermogen. Hij is een bron van inspiratie. Zijn ouders moeten ook geweldige mensen zijn geweest. Zij verloren hun enige zoon. Maar waar andere mensen tegenwoordig over schadevergoeding praten, kozen zij ervoor om hun zoon te eren op de grond waar hij zijn heldendaden verrichtte. Ze hadden Madurodam of een ander gedenkteken ook op Curaçao kunnen realiseren'. Zie Nationaal Comité 4 en 5 mei, 'Getuigenisverhalen. Ik ben enorm trots op George Maduro', beschikbaar via <<http://www.4en5mei.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

¹⁴⁷ Vergelijk de maquette van de stad Saarbrücken, zoals deze is opgebouwd in het vvv-kantoor in die stad. Het slotplein is op schaal tot in detail nagebouwd, inclusief het parlamentsgebouw met aan de voorzijde een fontein, bomen, een naastgelegen café, het historisch museum en het Raadhuis. Wat op het miniatuurstadsplan onzichtbaar blijft, is de Gestapo gevangenis – museale geschiedenis is selectief in wat zij conserveert.

Conclusie van Counterstories

In dit onderzoeksdeel verkende ik de mogelijkheid om de individuele verhalen die van het huidige master narrative deel uitmaken, te lezen en te interpreteren als counterstories met een sterke morele zelfdefinitie: als verhalen die aangeven 'Dit zijn wij!' Een van de belangrijkste uitkomsten van dit onderzoeksdeel is het inzicht dat deze verhalen het 'wij' opnieuw definiëren. Een reflectie op de huidige herinneringspraktijk doet, anders gezegd, een nieuwe herinneringsgemeenschap ontstaan. Deze gemeenschap heeft een grensoverschrijdend karakter en weet de narratieve dynamiek van de herinneringscultuur opnieuw op gang te brengen. Mensen van nu worden aangesproken als potentiële vertellers van een toekomstgericht verhaal en worden uitgenodigd om deel te nemen aan het proces van betekenisgeving.

Met het beeldverhaal van Art Spiegelman in hoofdstuk 4.1 concretiseerde ik het maatschappelijk belang dat gemoeid is met de publieke verslaglegging van persoonlijke verhalen. De counterstory van Spiegelman laat zien dat een democratische en solidaire samenleving geen vorm krijgt binnen etnische of nationale grenzen, maar via de *ethische verbeelding*. Auschwitz, zo schreef ik, leert dat we overleven omdat we van elkaar zien welke zorg wij nodig hebben en dankzij de brug die door onze compassie geslagen wordt. Dit inlevingsvermogen overstijgt de eerste twee generaties overlevenden. In hoofdstuk 4.2 bracht ik aan het licht hoe het maatschappelijke belang van het herdenken een verbinding aan kan gaan met onze persoonlijke leefwereld. Via het betreden van de onderduikplaats waar Anne Frank haar dagboek schreef, kunnen we ervaren dat het reële leven de plek is waar het onvoorstelbare plaatsvindt. Deze *authentieke ervaring* laat enerzijds zien dat wij voor elkaar een onmenselijke wereld kunnen creëren; wie kennis neemt van de counterstory van Anne Frank weet anderzijds dat dit niet het einde van alle menselijkheid betekent.

In hoofdstuk 4.3 liet ik zien hoe het herdenken van een persoonlijke leefwereld ruimte kan creëren voor een publieke vorm van rouw. Het muziektheaterstuk van Charlotte Salomon, waarin zij de herinnering aan het geleden verlies in haar leven vorm geeft, biedt perspectieven op *het verwerken* van Auschwitz als een cultureel *trauma*. De dood blijkt in haar counterstory onmiskenbaar verweekeld met het leven en vraagt om een platform dat collectief gedenken mogelijk maakt. In hoofdstuk 4.4 ten slotte opende ik perspectieven op de vraag hoe publieke rouw deel kan worden van het voortgaande leven en zelfs van de voortgang van het leven afhankelijk is. De herinneringscultuur werd voorgesteld als een counterstory waaraan wij verder schrijven als een collectieve *publieke auteur*. Het onzichtbare gedenkplein van Jochen Gerz laat zien hoe mensen zelf, in het betreden van een herinneringsplaats, tot een gedenkteken worden. Waar verhalen ontbreken, komt gedachtenis tot stand in onze verbeelding.

Leden van een herinneringsgemeenschap, zo is mijn voorlopige conclusie, zijn op het niveau van verbeelding met elkaar verbonden. Onder verbeelding versta ik het vermogen om voor te stellen, de mogelijkheid een beeld te maken. Dat er letterlijk beelden en verhalen en plaatsen zijn die ons aan het oorlogsverleden herinneren,

is evident. Het is vervolgens de kunst – en aan de herinneringskunst – om aandacht te vragen voor de stilte en leegte die de geschiedenis bewaart.

Dit brengt mij bij de tweede uitkomst van dit onderzoeksdeel. De als counterstories gereconstrueerde verhalen in deze studie illustreren hoe de herinnering aan het oorlogsverleden vanuit de stilte en leegte tot spreken komt. In het beeldverhaal van Art Spiegelman staat de zoektocht naar de verloren dagboeken van zijn moeder centraal. In een cruciale stiltescène wordt de betekenis en waarde van getuigenisverhalen bediscussieerd. De vraag hoe deze verhalen te vertellen als de slachtoffers zelf gestorven zijn, laat staan als hun dagboek vernietigd is, wordt beantwoord in de bijna driehonderd pagina's die deze scène omgeven. Het dagboek van Anne Frank is daarentegen wel bewaard gebleven. De plaats waar zij haar notities schreef, het Achterhuis, is bewust behouden in de staat waar het direct na de oorlog in verkeerde: geplunderd en leeggeroofd. De lege kamers herinneren aan de vernietiging: zij markeren het verlies van de onderduikers en maken het verlangen naar hun terugkeer reëel, ook al is de vervulling van het verlangen onmogelijk.

Het verlangen om terug te keren naar een leven dat achter ons ligt, kan alleen worden gerealiseerd in onze verbeelding. Het werk van Charlotte Salomon is hiervan een uitdrukking. Zij schept haar levensgeschiedenis opnieuw uit beelden en eindigt haar muziektheaterstuk met een leeg en onbeschreven blad, in het ongewisse van wat de toekomst haar zal brengen. Van hieruit geeft zij de herinnering aan het verleden vorm. Dit is wat de herinneringskunst na Auschwitz volgens Jochen Gerz zichtbaar behoort te maken: waar de oorlogsslachtoffers noodgedwongen stoppen met het schrijven van geschiedenis, schrijven wij in herinnering aan hen verder aan de toekomst. De stilte en leegte die zij nalaten, zijn neergeslagen in ons landschap. Onze steden, pleinen en straten ademen verschrikking zonder dat we deze kunnen waarnemen. Zolang onze waarneming op deze onzichtbaarheid gericht is, is er volgens Gerz sprake van culturele vooruitgang. Aan deze vooruitgang kunnen wij zichtbaar onze naam verbinden: 'Dit zijn wij'.

De uitkomsten van dit onderzoeksdeel laten zich als volgt samenvatten. De in deze studie als counterstories gelezen verhalen definiëren en profileren de herinneringscultuur op een positieve wijze. Zij dragen bij aan de vorming van een grensoverschrijdende herinneringsgemeenschap met een sterke morele zelfdefinitie. Het probleem van het ontologisch pluralisme dat ik bij aanvang van deze studie introduceerde, wordt in deze verhalen niet langer in presentistische zin omzeild, maar wordt erkend. Zij laten op de eerste plaats zien dat gedachtenis verlies markeert en bewust maakt van afwezigheid. Op de tweede plaats tonen de counterstories aan dat het herinneren en gedenken vanuit de stilte en leegte die de geschiedenis bewaart, geen reductie van betekenis inhoudt. Het ontsluit juist een reservoir aan betekenissen die in het huidige master narrative 'Nooit meer Auschwitz' onzegbaar en onzichtbaar blijven. Op de derde plaats wordt duidelijk dat deze betekenissen niet alleen gelegd zijn in het *verhaal* als cultuurproduct, maar in het culturele en

sociale proces dat het *vertellen* van deze verhalen voor de toekomst creëert. Door de verschuiving van de aandacht van het verhaal naar het vertellen, wordt duidelijk dat de verhaalcultuur na Auschwitz onmogelijk tot een *closure* gebracht kan worden. Ik werk de consequentie van deze onderzoekconclusie uit in het hiernavolgende laatste hoofdstuk.

5 Conclusie

Hoop bewaren

Inleiding

‘Blijf ze vertellen, de verhalen’.¹ Het Nationaal Comité 4 en 5 mei zoekt, zeventig jaar na het beëindigen van de oorlog, onverminderd antwoord op de vraag hoe de doden te herdenken en bevrijding te vieren na 2015. Columnist Wim Boevink doet in Dagblad *Trouw* verslag van een van de bijeenkomsten waar een select gezelschap wetenschappers, kunstenaars en journalisten bijeenkomen, om hun gedachten over dit thema uit te wisselen. Boevink vat de teneur van deze bijeenkomst als volgt samen:

We hoorden niemand radicaal voor afschaffing pleiten, integendeel, dat herdenken en vieren was een moreel ijkpunt, al ging het veel vaker over de vierde dan over de vijfde mei; voor die laatste dag, de dag van de bevrijding ontbrak het ons aan een ‘verhaal’, althans in de visie van de Amerikaanse historicus James Kennedy, die vereerd was hierover te mogen meedenken.

De Tweede Wereldoorlog werd door de aanwezigen beschouwd als een onuitputtelijke bron van verhalen. Deze verhalen moesten verteld worden, zo meenden zij, juist ook de kleine en de persoonlijke verhalen. De vraag die restte, was hoe dit vertelproces vorm te geven: ‘misschien is de tijd als as, en conserveert ze voor ons verhalen die we alleen maar hoeven te delven’, zo sluit Boevink zijn column af.

Het ‘klein verslag’ van Boevink bevestigt dat de herinneringscultuur, op basis van haar tweedimensionale narratieve dynamiek, geenszins een statisch of onveranderlijk karakter heeft. Ik vat de belangrijkste onderzoeksbevindingen uit de voorgaande hoofdstukken in dit verband samen.

In hoofdstuk 2 liet ik zien hoe de samenleving zich als gemeenschap van herinnering door de tijd heen blijft verwerkelijken. Deze ontwikkeling duidde ik als de narratieve dynamiek *van* de herinneringscultuur. Ik schetste de opeenvolging van en interactie tussen de master narratives en counterstories die sinds de bevrijding in onze herinneringscultuur circuleren. Ik eindigde deze historische analyse met een actuele situatieschets. Binnen het huidige master narrative, zo concludeerde ik, is het bestaan van een herinneringsgemeenschap niet langer vanzelfsprekend vanwege

1 W. Boevink, ‘Blijf ze vertellen, de verhalen’, in *Trouw*, 22 maart 2014.

het overlijden van de directe oorlogsgetroffenen die de verhalen van het verleden belichamen. De vraag hoe deze ervaringen en herinneringen zich in de toekomst laten verankeren in de culturele praktijk wint aan urgentie.

Hoofdstuk 3 bracht het antwoord op deze vraag dichterbij, zo meen ik. De herinneringsgemeenschap die zich vormt onder de vlag van het master narrative 'Nooit meer Auschwitz', representeert een bepaalde herinneringspraktijk. Ik liet zien wat er binnen deze praktijk aan verhalen en beelden opgeroepen wordt en wat er aan betekenissen en herinneringen wordt uitgesloten. Deze situatieschets mondde uit in de constatering dat de narratieve dynamiek *in* de herinneringscultuur tot stilstand dreigt te komen. De zoektocht naar verhalen gaat onverminderd voort; tegelijkertijd neemt de confrontatie met het verlies aan vertellers alleen maar toe. De strijd tegen de vergetelheid die hiervan het resultaat is, zal hoe dan ook worden verloren.

De huidige herinneringspraktijk vraagt om een herziene reflectie. De verhalen die van het huidige master narrative deel uitmaken, werden in hoofdstuk 4.1 tot en met 4.4 gelezen als counterstories, met als mogelijkheid om de dynamiek tussen verhaal en verteller opnieuw op gang te brengen. Deze verhalen vallen niet samen met het verleden: zij laten zich steeds opnieuw vertellen. De herinneringscultuur dient zich in dit licht aan als een onuitputtelijk reservoir aan counterstories die het collectieve verhaal dat onze cultuur identiteit en betekenis geeft steeds opnieuw interpellieren, en vanuit de gerichtheid op de toekomst die zij bewaren opnieuw verbinden met de actuele maatschappelijke, politieke en culturele situatie. Als zodanig komt de narratieve dynamiek in de herinneringscultuur opnieuw tot leven.

De herziene reflectie op de praktijk van het herinneren, biedt uitzicht op het ontstaan van een nieuwe herinneringsgemeenschap met een grensoverschrijdend karakter. Deze onderzoeksbevinding vormt het uitgangspunt voor de conclusie van deze studie. Iedere willekeurige herinneringsgemeenschap heeft, zo laat de historische analyse van de herinneringscultuur zien, behoefte aan een collectief verhaal dat de verleden werkelijkheid opneemt in een overkoepelend en zingevend mensen wereldbeeld. Eerder legde ik uit waarom het huidige master narrative niet langer overtuigt. In dit hoofdstuk licht ik toe waarom de herinneringscultuur gebaat is bij de opkomst van een nieuw verhaal dat de narratieve dynamiek ervan opnieuw op gang brengt. Dit verhaal neemt de vorm aan van een counterstory, en hernieuwt het geloof in vooruitgang dat eigen is aan een herinneringsgemeenschap die haar culturele identiteit vormgeeft op basis van een sterke morele zelfdefinitie. De plot van deze counterstory ontvouwt zich via de beloftevolle woorden van de Joodse schrijver Edmond Jabès, die ik aan dit onderzoek als motto heb meegegeven:

Hope: the following page
Do not close the book
I have turned all the pages of the book without finding hope
Perhaps hope is the book²

² E. Jabès, *From the Book to the Book. An Edmond Jabès Reader*, Hanover/London 1991, 86 (vert. R. Waldrop).

'Hope: the following page'

Een herinneringscultuur die toekomst heeft, verlangt op de eerste plaats een revisie van het beeld van vooruitgang. Sinds de bevrijding van 1945 speelt het geloof in vooruitgang een belangrijke rol in de manier waarop we de herinnering aan het oorlogsverleden levend houden. Het vooruitgangsgeloof berust op het idee dat de mens, een samenleving, de wereld of de werkelijkheid zich in de tijd ontwikkelen naar hogere stadia van volmaaktheid. In de verschillende grote en kleine verhalen die sinds de bevrijding in omloop zijn, komt dit vooruitgangsgeloof – of het gebrek eraan – tot uitdrukking. Ik herneem deze verhalen in een kort historisch overzicht. Daarin wordt zichtbaar hoe het geloof in vooruitgang is ontstaan, hoe het langzaam maar zeker van gedaante is veranderd tot het punt dat het zich niet langer laat verdedigen als gericht op de toekomst en als gevolg hiervan uit de herinneringscultuur is verdwenen.

Master narrative & vooruitgangsgedachte

Direct na de oorlog was het geloof in vooruitgang alomtegenwoordig. Men wilde zich van de ballast van de oorlogsjaren bevrijden en uit de puinhopen een nieuw bestaan opbouwen. Terugkijken naar het verleden was daarbij niet van waarde en stond de wederopbouw in de weg. De verhalen die herinnerden aan de tijd waarin de samenleving niet werd opgebouwd maar afgebroken, werden uit de geschiedenis weggeschreven. Wat overeind bleef staan, was het beeld van een gemeenschap die weliswaar verslagen was, maar niet gebroken. Het natiebrede verzet tégen geweld en onderdrukking had tijdens de oorlog effect gesorteerd: zo zou de eensgezinde strijd vóór vrede en vrijheid na de oorlog opnieuw perspectief bieden. De belofte van voorspoed werd gekoesterd als een gemeenschappelijk visioen. Dit vooruitgangsgeloof, dat direct na de bevrijding ontstond en tot diep in de jaren zestig circuleerde, berustte op het ideaal van een maakbare samenleving. Men leefde in de overtuiging dat het geëngageerd en planmatig realiseren van een samenleving met een hoopvol toekomstperspectief een menselijke mogelijkheid was. Dat deze maakbaarheidsgedachte geen ruimte liet voor de erkenning van tekortkomingen die het vooruitgangsgeloof in gevaar zouden kunnen brengen, is logisch. Lange tijd werden alle ervaringen en herinneringen die een bedreiging vormden voor het beeld van een vitale samenleving in een fase van wederopbouw uitgesloten van het grote verhaal.

Counterstory & ondergangsgedachte

In de jaren zestig en zeventig begon het beeld van een samenleving die ongeschonden de oorlog was doorgekomen, langzaam uiteen te vallen. Op basis van de vele individuele geschiedenissen van 'vergeten' slachtoffers die een plaats kregen in de herinneringscultuur bleek het onmogelijk de waarheid en werkelijkheid nog langer te reduceren tot één en het zelfde verhaal. Het exclusivistische beeld van mens en wereld waarin individuele verhalen hun bestaansrecht ontleenden aan de mate

waarin zij een bijdrage leverden aan het vervolmaken van de naoorlogse samenleving, maakte plaats voor een pluralistisch alternatief dat minder eenduidig hoopvol was. De Jodenvervolgung drong in volle omvang door in de beeldvorming over de Tweede Wereldoorlog. In de loop van de jaren tachtig van de twintigste eeuw groeide de herinneringscultuur op basis van de vele traumatische kampherinneringen uit tot een gedifferentieerd verhaal. De opkomst van deze counterstory tastte het vooruitgangsgeloof in zijn kern aan. Na twee decennia van wederopbouw die volgden op de val van het Derde Rijk doemde er een Europese schaduwgeschiedenis op. De vooruitgangsgedachte botste op haar tegenbeeld met de vele geschiedenissen van slachtoffers die ontegenzeglijk herinnerden aan de ondergang. Binnen de samenleving was niet alleen gestreden maar ook geleden, zo werd aan het licht gebracht.

Master narrative & achteruitgangsgedachte

In de jaren tachtig drong het besef door dat de herinnering aan de ondergang weliswaar het resultaat was geweest van een productieve strijd tegen de uitsluiting van herinneringen en hun dragers, maar niet vanzelfsprekend de weg vooruit betekende. Wanneer in Auschwitz de waarheid van het moderne Europa en van de menselijke geschiedenis zichtbaar was geworden, dan beloofde dat weinig goeds voor de toekomst. Langzaam maar zeker ontstond er behoefte aan een verhaal dat in positieve zin samenhang zou brengen; een verhaal dat plaats zou bieden aan de uiteenlopende ervaringen van de voorbije oorlogsjaren en daarbij het geloof in een betere wereld hervond en vasthield als een reële mogelijkheid. Aan het eind van de twintigste eeuw, in de periode dat het pluralisme als counterstory was uitgegroeid tot een nieuw master narrative, leek dit zingevend kader of overkoepelend wereldbeeld gevonden. De tekortkomingen van het verleden werden, anders dan binnen het exclusivistische beeld van mens en wereld, erkend en in aanvulling op het pluralisme niet alleen aanvaard als een pijnlijke waarheid, maar ingezet als een les waarvan men had geleerd. Opnieuw veroverde de maakbaarheidsgedachte een prominente plaats in de samenleving; een ideaal dat niet langer – zoals direct na de bevrijding – het geloof in vooruitgang zou maken, maar dat met de mogelijkheid tot achteruitgang zou breken. ‘Nooit meer Auschwitz!’

De tragiek van de maakbaarheidsgedachte

Auschwitz werd het symbool voor een breuk in de Europese geschiedenis die definitief het verschil duidelijk maakte tussen barbaarsheid en beschaving. Barbaarsheid ontstond uit het onvermogen zich te kunnen verplaatsen in het verhaal van andere mensen, in hun unieke situatie en in hun individuele geschiedenis. Vanuit de herinnering aan Auschwitz zag men uit naar een samenleving en een cultuur die blijvend en zonder reserve een beschaving genoemd konden worden. Een beschaving zou zichzelf verwerkelijken, zo was de idee, wanneer de samenleving haar toekomst vormgaf in het verzet tegen één dominant verhaal.

Het pluralistisch ideaal dat ten grondslag lag aan deze gedachte wist zich als master narrative stevig te verankeren in onze cultuur. Aanvankelijk in een inclusivisti-

sche vorm: tot in de jaren negentig leefde men in de overtuiging dat het goede zou overwinnen in de eensgezinde strijd tégen uitsluiting. De maakbaarheidsgedachte die hiervan de katalysator vormde, bleek echter ook een tragische kant te hebben. Hoezeer men ook probeerde te voorkomen om verzeild te raken in een situatie die parallellen kende met Auschwitz als zwarte bladzijde in de geschiedenis, geheel sla-gen kon men daarin niet. Het verzet tegen culturele achteruitgang bleek maar tot op zekere hoogte mogelijk; de samenleving werd geconfronteerd met onderdrukkende regimes die in staat bleken veel meer te vernietigen dan de weerstand die men er-tegen bood. De talloze situaties van oorlog en conflict wereldwijd deden de vraag rijzen naar de legitimiteit van een master narrative dat pretendeerde te strijden te-gen marginalisering, uitsluiting en onderdrukking, maar daarin gezien de actualiteit keer op keer faalde.

Het pluralistisch beeld van mens- en wereld met zijn optimistisch ‘Nooit meer Auschwitz’ lag aldus zwaar onder vuur en werd als master narrative in het nieuwe millennium ook in ander opzicht op de proef gesteld. Waar aan het einde van de twintigste eeuw de boodschap mondiaal gezien niet langer houdbaar bleek, dreig-de deze boodschap vijfenzeftig jaar na de oorlog historisch gezien een uitgehold en leeg verhaal te worden. De mensen die de herinnering aan Auschwitz zelf be-lichaamden, zouden met het verstrijken van de tijd niet meer onder ons aanwe-zig zijn. Met het in de vergetelheid verdwijnen van hun bestaan en hun verhalen zou het ideaal van het pluralisme onmogelijk verdedigbaar blijven in het heden, zo vreesde men. Dit probleem ligt aan de basis van het ontologisch pluralisme: het is de vraag of de strijd voor het pluralisme gewonnen kan worden wanneer deze zich niet langer laat legitimeren door de directe getuigen.

Het pluralistisch master narrative, dat ruim drie decennia voorzien had in het geloof dat achteruitgang in het licht van Auschwitz onmogelijk was, heeft op basis van de actualiteit aan overtuigingskracht verloren.

Culturele teloorgang

De status quo van de herinneringscultuur zoals hierboven in kaart gebracht, is voer voor cultuurpessimisten. In tegenstelling tot de periode direct na de bevrijding, waarin de vooruitgangsgedachte alom aanwezig was, wordt deze tegenwoordig breed in twijfel getrokken. De geloofwaardigheid van de maakbaarheidsgedachte, die de twee master narratives in de naoorlogse herinneringscultuur legitimeerde, is inmiddels tot een nulpunt gedaald. Het geloof in het grote verhaal is niet langer te rechtvaardigen, hetgeen versterkt wordt door het dreigende verlies van de kleine verhalen die het master narrative ‘Nooit meer Auschwitz’ vorm en betekenis geven. Een strijd tegen de vergetelheid, die de maakbaarheidsgedachte voor even nieuw le-ven inblaast, zal bij voorbaat verloren worden. Is de herinneringscultuur te redden? ‘Hope: the following page’, schrijft de Joodse dichter Edmond Jabès in dit verband treffend. Onze hoop is gevestigd op de toekomstige generatie. Deze dient met een overtuigend verhaal te komen, waarin het spreken in termen van *culturele teloor-gang* – omdat de slachtoffers die van de ondergang getuigen ons binnen afzienba-

re tijd ontvallen – verruild wordt voor het denken in *culturele vooruitgang*. In de volgende paragraaf schets ik de contouren van een herinneringscultuur die aan dit idee beantwoordt.

‘Do not close the book’

Een herinneringscultuur die toekomst heeft, zo luidt de tweede deelconclusie van deze studie, zoekt naar aanknopingspunten in de geschiedenis van het herdenken om het verloren vooruitgangsgeloof te hervinden en het geloof in de toekomst nieuw elan te geven. Deze conclusie is veeleer een hypothese op basis van wat er in het onderzoek aan het licht is gekomen. Ik herneem in dit verband kort de eerder beschreven verhaalvormen die elkaar in de herinneringscultuur na de oorlog opvolgden.

Direct na de bevrijding ontwikkelde zich een master narrative dat gebaseerd was op een geloof in maakbare vooruitgang. Dit vooruitgangsgeloof hield in de jaren zestig, met de opkomst van een counterstory die van het ondergangsperspectief getuigde, niet langer stand. Een exclusivistisch beeld van mens en wereld maakte plaats voor een verhaal dat in het pluralisme toekomst zag. Na twee decennia groeide dit verhaal uit tot een nieuw master narrative dat ervan overtuigd was definitief met het achteruitgangsgeloof te kunnen breken. Schematisch gezien ziet de verhaalcultuur na Auschwitz er in historisch perspectief als volgt uit:

Figuur 1 Geschiedenis van de verhaalcultuur na Auschwitz.

Master narrative	exclusivisme	vooruitgangsgedachte (maakbaarheid)
Counterstory	pluralisme	ondergangsgedachte
Master narrative	inclusivistisch & ontologisch pluralisme	achteruitgangsgedachte (maakbaarheid)

Wat het bestaan van deze grote en kleine verhalen reguleert, is de opvatting dat breuklijnen in de geschiedenis kunnen worden aangewend als nieuwe mogelijkheden. De herinneringscultuur blijft zich op progressieve wijze ontwikkelen, zo veronderstelde ik in deze studie, door het telkens weer ontstaan van nieuwe verhalen die de voorafgaande verhalen bijstellen en verder brengen. Deze narratieve dynamiek, die aan de basis ligt van de herinneringscultuur, kan gezien worden als de motor onder het geloof in vooruitgang. Wanneer het geloof in de toekomst van de samenleving stagneert en de vooruitgangsgedachte verloren is, ligt een pleidooi voor het herstel van de narratieve dynamiek voor de hand. Of zoals Edmond Jabès schrijft: ‘Do not close the book’ – de verhaalcultuur is onuitputtelijk.

Culturele vooruitgang

Het verhaal dat decennialang van kracht was onder de belofte ‘Nooit meer Auschwitz’, voldoet volgens sommigen niet langer als geloofwaardig mens- en wereldbeeld. De zoektocht naar een alternatief verhaal, waaraan de cultuur waarde kan hechten en waarin men kan geloven, is urgent. Welk verhaal ons in de geschiedenis van het herdenken de weg vooruit kan wijzen, daarover zijn de meningen verdeeld. Menig cultuurcriticus meent dat het master narrative zoals dat circuleerde in de periode direct na de bevrijding gezien kan worden als het toonbeeld van geloof in vooruitgang. Zo ook Adriaan van der Staay, voormalig directeur van het Sociaal en Cultureel Planbureau in Nederland. Hij breekt een lans voor een herdefiniëring van de cultuur als uitdrukking van het maakbare vooruitgangsgeloof, zoals dat in de periode van wederopbouw na de Tweede Wereldoorlog op het gehele Europese continent aanwezig was. In zijn boek *Wereldkoers* beschrijft Van der Staay hoe individuen en groepen in Europa zich direct na de oorlog inzetten om uit de puinhopen van de oorlog stad en land te herbouwen. Het is volgens hem precies deze vitaliteit die de Europese cultuur nieuw leven in kan blazen. Van der Staay is zich ervan bewust dat het vooruitgangsgeloof in de ruim twee decennia van wederopbouw die volgden op de val van het Derde Rijk, geleidelijk aan zijn positieve waarde verloor toen doordrong dat utopische politiek en ideologie met het fascisme en communisme gefaald hadden.³ Sindsdien lijkt een ongeloof, een scepsis gegroeid die het geloof in het verhaal van Europa aantasten. Van der Staay roept op om te herinneren aan het gemeenschappelijke visioen dat mensen direct na de oorlog verbond: ‘Soms droom ik dat Europa zichzelf zal herpakken en weer de naïeve energie ontwikkelen zal, die het voor de wereld tot een spreekbuis maakt van hoop’.⁴

Counterstory & pluralisme

Adriaan van der Staay pleit voor een geloof in de belofte van culturele vooruitgang. Op basis van de onderzoeksresultaten in deze studie stel ik het verhaal dat in zijn visie bijdraagt aan het realiseren van deze vooruitgang onder kritiek. De toekomst van onze cultuur is – in de droom die Van der Staay ziet voor het naoorlogse Europa – gered wanneer het huidige master narrative wordt opgevolgd door een verhaal dat ons opnieuw van een collectief gedragen mens- en wereldbeeld voorziet. Terug naar het bevrijdende master narrative van na de oorlog, zo luidt de boodschap. Ik meen dat een *revival* van het naoorlogse master narrative in twee opzichten kan ontaarden in de achteruitgang, desintegratie of ondergang die Van der Staay, in zijn zoektocht naar een geloofwaardig verhaal dat toekomst schept, nu juist probeert tegen te gaan.

Op de eerste plaats vormt de ontwikkeling van een nieuw master narrative een bedreiging voor de narratieve dynamiek van de herinneringscultuur. In de naoorlogse herinneringscultuur is, zoals eerder aangegeven, steeds weer ruimte gekomen

³ A. van der Staay, *Wereldkoers. Culturele groei als mondiaal proces*, Amsterdam 2009, 138–145.

⁴ A. van der Staay, *Wereldkoers*, 17.

voor alternatieve denkbeelden – de zogenoemde counterstories – die contrasteren met het dominante verhaal op basis waarvan de verhaalcultuur door de tijd heen transformeert. Een master narrative maakt in die zin deel uit van een serie ‘grote’ en ‘kleine’ verhalen die in onze samenleving circuleren en die elkaar waar nodig aanscherpen. Wanneer twee master narratives elkaar zonder tussenkomst opvolgen, betekent dit dat er voor andere kleine verhalen en tegenstemmen die beide grote verhalen onder kritiek stellen geen ruimte is. Sterker nog: deze kleine verhalen worden als een bedreiging gezien voor de zin, ordening en betekenis van de samenleving. Zo schrijft Van der Staay: ‘Europa kan alleen bestaan als het gelooft in een verhaal over het verleden dat het herkent en waaraan het hecht, en aan de toekomstige taak die het zich toedicht’, en hij vervolgt: ‘Een zich wegcijferend Europa, dat de wereld niet weet te vertellen wat het is, is een vacuüm dat gevuld wordt door andermans verhalen en belangen’.⁵ Pluraliteit, ofwel het bestaan van onreducerbare verschillen, wordt in deze visie gezien als een bedreiging voor de toekomst van de samenleving.

Dit brengt me bij het tweede punt van kritiek op de gedachte dat het master narrative zoals dit direct na de bevrijding circuleerde, het geloof in vooruitgang bevordert. Terugvallen op de maakbare vooruitgangsgedachte zoals deze na de oorlog aanwezig was, betekent een devaluatie van een pluralistisch naar een exclusivistisch mens- en wereldbeeld. Uitsluiting en marginalisering vormen binnen een dergelijk master narrative opnieuw de grondslagen van een type samenleving die gebaseerd is op de grondbeginselen die uiteindelijk ook de nazidictatuur legitimeerden. Dát de samenleving behoefte heeft aan een nieuw verhaal waarin ze kan geloven en waaraan ze waarde hecht, is duidelijk. Dat het verleden kan voorzien in een herziene visie op vooruitgang is bovendien een vernieuwend idee. De mogelijkheid om de herinneringscultuur nieuw leven in te blazen op basis van het master narrative waarmee de geschiedenis van het herdenken feitelijk aanving, laat zich echter kritisch weerleggen; culturele teloorgang dreigt zich dan namelijk alsnog van ons meester te maken.

Is er een alternatief verhaal voorhanden dat ons een weg vooruit wijst? Ik beantwoord deze vraag vanuit de onderzoeksresultaten van deze studie met een volmondig ‘ja’. Het moge duidelijk zijn dat bovenstaande kritiekpunten op het voorstel voor de ontwikkeling van een master narrative, dat weliswaar van een diep vooruitgangsgeloof getuigt maar op een exclusivistisch mens- en wereldbeeld berust, in het licht van deze studie een pleidooi vormen voor 1) de ontwikkeling van een counterstory die de narratieve dynamiek van de herinneringscultuur herstelt, en 2) de emancipatorische claim, die uitgaat van een pluralistisch beeld van mens en wereld, garandeert. Samengevat, ligt de toekomst van de herinneringscultuur volgens mij in de ontwikkeling van een counterstory die het pluralistisch ideaal in de samenleving hooghoudt. De geschiedenis van de verhaalcultuur na Auschwitz, zoals eerder schematisch weergegeven, krijgt aldus een vervolgperspectief:

⁵ A. van der Staay, *Wereldkoers*, 151.

Figuur 2 Toekomst van de verhaalcultuur na Auschwitz.

Master narrative	exclusivisme	vooruitgangsgedachte (maakbaarheid)
Counterstory	pluralisme	ondergangsgedachte
Master narrative	inclusivistisch & ontologisch pluralisme	achteruitgangsgedachte (maakbaarheid)
Counterstory	pluralisme	vooruitgangsgedachte

Enkele van deze verhaalkenmerken – de counterstory, het pluralisme – herinneren aan de tweede fase in de geschiedenis van het herdenken. Dat het pluralisme als counterstory niet vanzelfsprekend als een volwaardige opvolger van het huidige master narrative wordt gezien en als zodanig wordt erkend, heeft volgens mij twee redenen. Enerzijds confronteert dit type verhaal ons met de onderliggende vrees van het ontologisch pluralisme. De slachtoffercultus leidt ons niet naar de weg vooruit, zo is de overtuiging, omdat we onmogelijk weerstand kunnen bieden aan het verlies van verhalen nu haar vertellers sterven. Anderzijds voelt men weinig voor het geloof in een verhaal dat oorspronkelijk herinnert aan een ondergangsperspectief. Beide angsten zijn, zo concludeerde ik in deze studie, ongegrond. Op de eerste plaats omdat ‘het tekort’ – verlies, afwezigheid, gemis en gebrek – inherent is aan de herinneringscultuur. En op de tweede plaats omdat veel oorlogsslachtoffers zelf geloofden in vooruitgang in tijden van ondergang. Op beide punten kom ik in de volgende paragraaf uitvoerig terug nadat ik heb laten zien waartoe de voorgaande bevindingen leiden.

Vooruitgangsgedachte, zonder maakbaarheidsideaal

Een herinneringscultuur die toekomst heeft, hecht waarde aan een verhaal waarin het pluralisme als counterstory betekenis krijgt. Het pluralisme wordt in dit verhaal, anders dan in de slachtoffercultus na de bevrijding, verbeeld vanuit de vooruitgangsgedachte in plaats van vanuit de gedachte van de dreigende ondergang. De verhalen van Art Spiegelman, Anne Frank, Charlotte Salomon en Jochen Gerz, die als empirisch materiaal het hart vormen van deze studie, maken het voorstel tot een dergelijke vernieuwing van de herinneringscultuur concreet. Wat ze onderling verbindt als ze worden gelezen als counterstories, is de verbeelding van een geloof in vooruitgang dat zich heeft moeten distantieëren van het maakbaarheidsideaal dat aan de utopie van het nazisme ten grondslag lag. In het vervolg van deze slotbeschouwing werk ik de potentie van dit niet-maakbare vooruitgangsgeloof verder uit. Ik laat zien in welke zin het ons tot de kern brengt van het begrip ‘hoop’ dat dit onderzoek als heuristisch moment richting heeft gegeven.

‘I have turned all the pages of the book without finding hope’

Ik ben aangeland bij de derde en meest omvangrijke deelconclusie van dit onderzoek: een herinneringscultuur die toekomst heeft, zoekt aansluiting bij het niet-maakbare vooruitgangsgeloof in de periode *die voorafgaat aan* onze geschiedenis van het herdenken. Dit niet-maakbare vooruitgangsgeloof heeft een tragische kant, omdat zij ontstaan is als reactie op het maakbare vooruitgangsgeloof dat het nazisme legitimeerde als een ideologisch project. Ik onderscheid beide typen vooruitgangsgeloof van elkaar en licht toe waarom de niet-maakbare variant van de oorlogsslachtoffers in verband kan worden gebracht met het begrip ‘hoop’. Ik schakel hiertoe over naar de verhaalcultuur zoals deze bestond in de jaren 1933-1945.

De tragiek van het niet-maakbare vooruitgangsgeloof

De verhaalcultuur die bestond in aanloop naar en tijdens de Tweede Wereldoorlog was minstens zo dynamisch als de verhaalcultuur waarmee we de oorlog na afloop in herinnering bewaren. In de periode dat Europa na de machtsgreep van Hitler werd ingericht als dictatuur circuleerden er samenlevingsbreed gelijktijdig twee typen verhalen.

De opkomst van het nationaalsocialisme in Duitsland bracht een master narrative voort dat over de landsgrenzen heen een culturele praktijk van onderdrukking genereerde. De heersende ideologie van dit totalitaire regime werd gepresenteerd als enige uitweg naar een betere toekomst. Men geloofde dat de utopie van het nazisme een revolutionaire omschakelijking zou betekenen naar een nieuwe tijd en een nieuwe mensheid. De strijd om het goede leven zou gewonnen worden, zo was de overtuiging, wanneer het kwaad zou worden uitgebannen. Tegenstanders werden tot buitenstaanders gemaakt en vervolgens vernietigd. Dit dualistische uitsluitingsmechanisme werd niet alleen door het geldende master narrative gelegitimeerd: aanhangers van het naziregime waren er stellig van overtuigd dat het schepens van een nieuwe eenvormige gemeenschap de weg vooruit betekende.

Het bieden van weerstand aan de vernietigende ideologie van de nazi's was slechts in zeer beperkte mate mogelijk, maar werd niet nagelaten. Het verzet kreeg op brede schaal vorm onder mensen die zich niet konden of wilden rekenen tot de eenheid van gelijkgestemden die de nazi's voor ogen hadden. In reactie op het onderdrukkende master narrative ontstonden ook in deze tijd counterstories. Deze verhalen boden een tegenstem aan de logica die de nazi-ideologie voortdreef en tot destructieve maatregelen voerde. De industrieel georganiseerde en miljoenvoudige moord werd echter uitgevoerd als een logistieke operatie die alleen op microniveau tegenwerking duldde. Terwijl de oorlog voortwoedde was bevrijding van het onderdrukkende master narrative feitelijk onmogelijk. Slachtoffers van het naziregime waren van deze ongelijke en bij voorbaat verloren strijd doordrongen. Het weerhield menigen er echter niet van de strijd om het goede leven, te midden van alle geweld en dood, te blijven voeren.

Kortom, wat de counterstories in oorlogstijd typeerde, is dat zij braken met het dualistische uitsluitingsmechanisme dat aan het onderdrukkende master narrative ten grondslag lag. Zij stelden de dichotomie die de wereld en de mensheid in goed en kwaad verdeelde onder kritiek. Het verhaal van Anne Frank is hiervan bij uitstek een symbool geworden. Zij koesterde een onverwoestbaar geloof in een betere wereld en werd daarom na de oorlog een inspiratiebron voor velen. Haar protest wordt zichtbaar in het feit dat zij, die in de ogen van de nazi's tot het kwaad behoorde, zich de visie op het goede leven niet liet ontnemen. Haar verhaal dat het geloof in een betere wereld bewaarde, zou van betekenis zijn als de oorlog voorbij was. Als haar leven niet gered kon worden, zo was haar inzet, dan zou zij minstens een bijdrage kunnen leveren aan de toekomst. Deze toekomst bleef voor haar en vele anderen uit, maar haar bijdrage heeft doorgewerkt.

In de wetenschap dat de periode van vervolging uitliep op de Grote Vernietiging hebben de counterstories die de oorlogsslachtoffers de wereld in brachten een diep tragische betekenis gekregen. Datgene wat door de slachtoffers van het nazisme tijdens hun vervolging gemist werd, kreeg onder hen vorm als een toekomstig verlangen. Door de vernietiging die op de vervolging volgde, zou dit verlangen echter nooit worden vervuld. De idealen en ideeën die men na de oorlog in vrijheid wilde uitdragen en nader vormgeven, bleven niet-ingeloste beloften. Deze tragiek van het niet-maakbare vooruitgangsgeloof brengt ons, zo maakte ik in deze studie zichtbaar, in al zijn tegenstrijdigheid tot de kern van het begrip 'hoop'.

Hoop & tragedie

Ik vat bovenstaande denklijn samen. Zowel in het master narrative als in de counterstories die tijdens de oorlog circuleerden, klinkt een sterk geloof in vooruitgang door. Wat beide typen vooruitgangsgeloof van elkaar onderscheidt, is het maakbaarheidsprincipe. Het in kaart brengen van dit onderscheid helpt ons, het begrip 'hoop' – en met name de tragische kant daarvan – nader te omschrijven.

Binnen een maakbaar vooruitgangsgeloof leeft men in de veronderstelling in het bezit te zijn van de vrijheid en de mogelijkheid om het leven en de toekomst naar eigen inzicht vorm te geven. Veranderingen die voorspoed beloven, worden niet alleen aangekondigd maar daadwerkelijk doorgevoerd in het hier en nu. Men denkt en handelt in berekenende toekomstperspectieven en is er stellig van overtuigd de wereld tot de beste van alle mogelijke werelden te maken. Dit 'optimistische vooruitgangsgeloof' ligt aan de basis van ideologieën als het nationaalsocialisme. De tragische gevolgen van dit maakbare geloof in vooruitgang zijn ons bekend.

Eén van de manieren om weerstand te bieden aan een vernietigend regime is het creëren van een niet-maakbaar geloof in vooruitgang. Dit geloof ontstaat bij mensen die van de heersende ideologie worden uitgesloten en veroordeeld zijn tot leven in onderdrukking en marginalisering. Niet alleen de vrijheid om het leven naar eigen inzicht vorm te geven, is hun ontnomen, ook het recht op een toekomst wordt hun ontnomen. Van een optimistisch vooruitgangsgeloof kan in dit geval onmogelijkheid

lijk sprake zijn. Men blijft daarentegen hoopvol gestemd.⁶ Dit verschil tussen optimisme en hoop, dat van cruciaal belang is voor het beantwoorden van de hoofdvraag van dit onderzoek, is gelegen in het beeld dat men van de toekomst heeft. Het ontbreekt de slachtoffers van een onderdrukkend regime aan toekomstperspectief, maar niet aan toekomstverwachting. Dat wat in het leven tot mislukken is gedoemd, in gebreke blijft of gemist wordt, wordt binnen een niet-maakbaar vooruitgangsgeloof uitgezet als een toekomstig verlangen. Veranderingen die het leven en de wereld beter kunnen maken, vormen een belofte die bewaard blijft voor de toekomstige generatie.

Figuur 3 Typen van vooruitgangsgeloof.

Maakbaar vooruitgangsgeloof	optimisme	toekomstperspectief
Niet-maakbaar vooruitgangsgeloof	hoop	toekomstverwachting

Op basis van de beschreven verschillen tussen beide typen vooruitgangsgeloof, laat het begrip ‘hoop’ zich nader definiëren. Hoop verwijst naar een niet-maakbaar geloof in vooruitgang dat het verlangen naar toekomst openhoudt. Vanwege het onvervulde karakter van dit verlangen, wordt aan dit niet-maakbare vooruitgangsgeloof gewoonlijk een tragische in plaats van een hoopvolle betekenis toegekend. Dit punt leidt echter onze aandacht af van de tragiek van het maakbare vooruitgangsgeloof dat zich geheel onterecht presenteert als een hoopvol perspectief. Een maakbaar vooruitgangsgeloof getuigt van een gevaarlijk soort optimisme, zo liet ik zien, een niet-maakbaar vooruitgangsgeloof bewaart hoop.

Ik rond bovenstaande analyse af. Hoop lijkt mensen de weg vooruit te kunnen wijzen, juist op die momenten dat het hun aan toekomstperspectief ontbreekt. In deze stellingname gaat een veelbelovend antwoord schuil op de centrale vraag die aan dit onderzoek ten grondslag ligt. De herinneringscultuur heeft toekomst, zo meen ik, wanneer wij haar verloren maakbare vooruitgangsgeloof erkennen als een gebrek aan perspectief. In dat geval kan hoop toetreden tot onze verwachtingshorizon. Deze stellingname vraagt om een nadere toelichting. We schakelen over van de verhaalcultuur zoals deze bestond in de jaren 1933-1945, naar de verhaalcultuur anno 2015.

6 ‘De nazi’s kunnen ons huis, onze bezittingen, onze kleren en zelfs ons haar van ons afnemen, maar onze hoop kunnen ze ons niet afnemen. Die is van ons. Die kunnen we niet verliezen’, citaat uit A. Iturbe, *De bibliothecaresse van Auschwitz*, Amsterdam 2013, 289-290. (oorspr. uitg. *La Bibliotecaria de Auschwitz*, Barcelona 2012). In dit boek tekent journalist Antonio Iturbe het verhaal op van Auschwitz overlevende Dita Dorachova. In het concentratiekamp beheert dit veertienjarige meisje een kleine bibliotheek, bestaande uit ‘acht papieren boeken en een half dozijn levende boeken’. Met ‘levende boeken’ worden de mensen bedoeld die de inhoud van de boeken aan de kinderen vertellen; de verhalen die hen meevoeren naar een denkbeeldige wereld buiten het kamp. A. Iturbe, *De bibliothecaresse van Auschwitz*, 320-321.

Hoop: Een verwachtingshorizon

Deze studie toonde aan dat het denken in termen van toekomstverwachting (hoop) in plaats van toekomstperspectief (optimisme) vraagt om een revisie van onze verwachtingshorizon. Momenteel is er sprake van een zogenoemde 'tegenwoordigheidshorizon'. Men spreekt in dit verband ook wel van het presentisme. Niet alleen het verleden heeft binnen het presentisme tegenwoordigheidswaarde gekregen, maar ook de toekomstverwachting die in dit verleden besloten ligt.

Het presentisme is overgeleverd aan de maakbaarheidsgedachte. We zijn ervan overtuigd dat de dromen en verwachtingen die de slachtoffers tijdens de oorlog koesterden, tot ons komen als een tekort dat moet worden goedgeemaakt. In plaats van hun niet-geleefde bestaan de ruimte te geven, in al zijn beloften en mislukkingen, brengen we de onvervulde hoop van de oorlogsslachtoffers het liefst alsnog tot vervulling. De receptie van het gedenkboek *In Memoriam*, met de duizenden foto's van jonge kinderen die het leven dat nog helemaal voor hen lag jammerlijk ontzegd bleef, is in dit opzicht exemplarisch. Wat zou er van deze onschuldige kinderen geworden zijn? Welke schat aan artistieke en intellectuele creativiteit is er verloren gegaan? Hoe zou de wereld eruit hebben gezien als deze kinderen met al hun ambities en kwaliteiten een bijdrage hadden kunnen leveren aan de toekomst die nog moest komen – de toekomst die nu onze wereld is? Het antwoord op deze vragen luidt: wij zullen het nooit weten.

Het presentisme is paradoxaal: het zet ons gevangen in een veelheid van nooit ingeloste beloften. Van de ene kant pretendeert het de toekomstverwachting van de oorlogsslachtoffers in herinnering te bewaren als een geïdealiseerd toekomstperspectief. Naarmate het presentisme noodgedwongen afscheid moet nemen van de maakbaarheidsgedachte stemt dit perspectief ons van de andere kant toenemend pessimistisch. Wij realiseren ons, steeds minder te weten in welke zin de slachtoffers een positieve bijdrage hadden kunnen leveren aan de mensheid. De getuigenissen van oorlogsslachtoffers laten zich met het verstrijken van de tijd niet langer tegenwoordig stellen. Soms kunnen we hun met terugwerkende kracht een naam en gezicht teruggeven. Soms stuiten we op een verhaal of een vergeten plek. Maar dit is eerder uitzondering dan regel. Deze verlieservaring, die algemeen wordt gezien als dreigende teloorgang van onze gedenkcultuur en die het geloof in achteruitgang voedt, blijkt op een paradoxale manier onze redding te zijn.

Het ontbreekt de herinneringscultuur in toenemende mate aan toekomstperspectief, zo concludeer ik op basis van dit onderzoek, maar niet aan toekomstverwachting. Toekomstverwachting – in herinnering aan de counterstories in oorlogstijd gedefinieerd als 'hoop' – bestaat bij de gratie van het tekort. Hoop kan doorbreken in onze verwachtingshorizon op die momenten dat wij een verlies aan betekenis waarnemen. Wanneer het leven in gebreke blijft, mislukkingen kent of ons voor onvolkomenheden plaatst, kan hoop haar opwachting maken. Hoop is in die zin een teken van onvolmaakt leven, van een wereld waarin iets wordt gemist – en is daarmee in diepste zin tragisch. Dat waar we op hopen, zal in de strikte zin niet worden vervuld. De toekomst wordt niet wat wij ons er nu, op basis van de er-

varing van gemis, van voorstellen. De pijn die verbonden is met deze breuk- en verlieservaring komt voort uit het besef dat de toekomst niet maakbaar is. Wanneer het presentisme zijn maakbaarheidsgeloof verliest, zo concludeer ik op basis van bovenstaande analyse, kunnen wij opnieuw ontvankelijk worden voor de toekomst.

Een pleidooi voor het openhouden van het tekort

We hebben in deze paragraaf nota genomen van het potentieel van het niet-maakbare vooruitgangsgeloof, zoals verbeeld in de counterstories van slachtoffers in oorlogstijd. Dit type vooruitgangsgeloof biedt de herinneringscultuur een omgang met het culturele tekort waarmee wij ons als herinneringsgemeenschap in toenemende mate geconfronteerd weten. Wanneer dit tekort wordt opgeheven, vervliegt onze hoop. De verleiding om de verlieservaring van de verleden werkelijkheid te compenseren is groot, zo maakte ik in deze studie zichtbaar, zolang het presentisme onder ons aanwezig is. De pijn die gepaard gaat met het besef dat er iets onherroepelijk uit ons midden verdwenen is – een tekort dat onmogelijk kan worden goedge maakt – heeft niet zelden tot gevolg dat onze herinnering in beslag genomen wordt door sentiment en emotie. Dit is de angel van het presentisme: het gesignaleerde tekort wordt opgeheven in onze beleavingswereld. Deze tendens omschreef of, scherper geformuleerd, ontmaskerde ik gaandeweg in dit onderzoek als de 'hopeloze' kant van het presentisme.

'Perhaps hope is the book'

Ik vat de voorgaande drie paragrafen samen in het licht van de hypothese die ik in de conclusie van hoofdstuk 3 formuleerde. Ik veronderstelde dat er een narratieve wending mogelijk is die de vraag naar de toekomst *van* de herinneringscultuur beantwoordt en nieuw perspectief geeft vanuit de toekomstverwachting die *in* deze cultuur schuil gaat. Ik heb aangegeven dat deze narratieve wending het afscheid van het huidige master narrative markeert en de opkomst van een nieuwe counterstory inluidt. Deze counterstory zoekt aansluiting bij het niet-maakbare vooruitgangsgeloof, zoals verbeeld in de vele kleine geschiedenissen van oorlogsslachtoffers. Dit niet-maakbare vooruitgangsgeloof laat zich verstaan als toekomstverwachting of hoop en, zo suggereerde ik, voorziet de herinneringscultuur van toekomst.

Narratieve wending

Wat deze studie onderscheidt van menig ander onderzoek over het herdenken in een post-Auschwitz tijdperk is dat de narratieve wending die ik bij aanvang van deze studie aankondigde niet alleen is bereflecteerd, maar zich gaandeweg in dit boek daadwerkelijk voltrokken heeft. Ik bracht de herinneringscultuur hiertoe in kaart als een narratieve dynamische praktijk. Ik toonde het belang aan om de verhalen die deel uitmaken van het master narrative 'Nooit meer Auschwitz' te lezen als counterstories. Deze counterstories maken de breuklijnen in het master narrative

zichtbaar als nieuwe mogelijkheden. Het gesloten karakter van het huidige herinneringsdiscours werd als zodanig doorbroken en de narratieve dynamiek hersteld. In vier opeenvolgende stappen, die ik puntsgewijs zal hernemen, werd deze omwenteling in de verhaalcultuur (die de overgang van verhaal- naar vertelvorm markeert) bewerkstelligd.

1 Het persoonlijke wordt publiek

Binnen het master narrative ‘Nooit meer Auschwitz’ zijn we overtuigd van het belang te luisteren naar de ‘kleine verhalen’ van overlevenden, waarmee we de betekenis van het onheil kunnen doorgeven aan de volgende generaties. Aan het ‘klein’ maken en dichtbij halen van verhalen zijn echter ook risico’s verbonden. Door de pluraliteit aan verhalen, die hun betekenis in eerste instantie aan zichzelf ontleen, dreigen we uit het oog te verliezen wat deze verhalen onderling verbindt en wat hun gemeenschappelijke drager van betekenis is. Met de publieke verslaglegging van de persoonlijke leefwereld van mensen is een maatschappelijk belang gemoeid. Het is de vraag waarop dit belang steunt.

Ethische verbeelding

Het verhaal van Art Spiegelman, waarin hij de geschiedenis optekent van zijn Joodse ouders die de Shoah overleefden, brengt deze vraag verder. Kleine verhalen van overlevenden functioneren als morele ordeverstoringen. Via de dierenmetafoer in zijn beeldverhaal *Maus* weet Spiegelman het proces van de- en rehumanisering treffend te verbeelden. Het vernietigingskamp Auschwitz werd geconstrueerd op basis van etnische identiteit. Op paradoxale wijze ontstond in het kamp echter een samenlevingsstructuur waarin niet de etnische, maar de ethische identiteit de belangrijkste was. Spiegelman suggereert in zijn beeldverhaal dat gemeenschapsvorming geen vorm krijgt binnen etnische of nationale grenzen, maar via de ethische verbeelding. Auschwitz leert dat we overleven omdat we van elkaar zien welke zorg wij nodig hebben en dankzij de brug die door onze compassie geslagen wordt.

2 Geen voorstelling van te maken

Waar ik eerder wees op het risico dat we het maatschappelijke belang van geschiedverhalen – hun ethische appèl – uit het oog verliezen als we deze te klein en concreet maken, draagt het vergroten en abstraheren van het geschiedverhaal eveneens een gevaar in zich. Wanneer het master narrative ‘Nooit meer Auschwitz’ uitgroeit tot een moreel adagium, gaat het algemene en maatschappelijke belang van het herdenken niet langer een verbinding aan met onze persoonlijke leefwereld. Door het onvoorstelbare, onmenselijke karakter van Auschwitz te benadrukken, dreigt het catastrofale verleden een plaats te krijgen buiten onze historische werkelijkheid en als zodanig zijn morele zeggingskracht te verliezen. Het is de vraag hoe dit betekenisverlies tegen te gaan.

Authentieke ervaring

Het verhaal van Anne Frank beantwoordt deze vraag. Haar dagboek, waarin zij haar fictieve vriendin Kitty gedetailleerd verslag doet van het alledaagse leven tijdens haar onderduikperiode in het Achterhuis, laat zien dat het reële leven de ruimte blijkt waar het onvoorstelbare plaatsvindt. Dit is van de ene kant een bedreigende gedachte: het onvoorstelbare *is* mogelijk, mensen kunnen een onmenselijke wereld creëren, daar zijn wij toe in staat. Tegelijkertijd betekent Auschwitz, voor wie afgaat op het verhaal en de ervaring van Anne Frank die met een authentieke herinneringsplaats verbonden is, niet het einde van alle menselijkheid. Binnen de muren van de doorgangs- of vernietigingskampen, binnen de getto's en vele onderduikplaatsen, werd niet alleen op ongekende manieren gestorven maar ook op ongekende manieren geleefd. Zolang de geschiedenis een onbeslist karakter heeft, zolang we beseffen dat het onvoorstelbare een reële mogelijkheid blijft, dreigt er niet alleen gevaar maar is er ook steeds weer hoop. Deze hoop is deel van ons erfgoed.

3 Het kwaad krijgt een gezicht

Binnen het master narrative 'Nooit meer Auschwitz' wordt ons voorstellingsvermogen geprikkeld door beelden die ons eraan herinneren wat het kwaad heeft aangericht. De slachtoffers van de Shoah krijgen met terugwerkende kracht hun naam en gezicht terug. Wat hun bijdrage geweest zou zijn aan de mensheid zullen wij echter nooit weten. Het personaliseren van de vernietiging heeft daardoor een keerzijde. De vernietiging wordt in het collectieve geheugen ingeprent op basis van de emotionele reactie die de beelden teweegbrengen. Het herinneren in sentimenten (medelijden, compassie, verontwaardiging) drukt het geleden verlies uit beeld. Waar beelden ons achtervolgen door een appèl te doen op ons vermogen te worden geraakt, dragen verhalen bij aan ons begrip van de situatie. De herinnering aan het kwaad confronteert ons met een cultureel tekort, dat onmogelijk kan worden goedgeemaakt. Het is de vraag hoe deze verlieservaring om te zetten in een publieke vorm van rouw.

Traumaverwerking

Het verhaal van Charlotte Salomon gaat in op deze vraag. Door te werken aan een biografie in beelden creëerde Salomon de mogelijkheid om de pijn en het verlies in haar leven een plaats te geven. De politieke geschiedenis, die het decor vormt van haar levenswerk, plaatst Salomons persoonlijke trauma in een breder perspectief. Het verhaal dat zij in ballingschap schilderde, illustreert hoe creativiteit en het geheugen weerstand bieden aan een onderdrukkend en vernietigend regime. Kunst stelt Salomon in staat om grip te krijgen op een werkelijkheid waarvan zij niet langer geacht werd actief en betekenisvol deel uit te maken. Haar muziektheaterstuk anticipeert in die zin op de positie die mensen in de huidige herinneringscultuur innemen. Als toeschouwer worden wij geconfronteerd met een cultureel trauma dat we niet zelf hebben meegemaakt, maar dat om verwerking

vraagt. Waar de meesten van ons niet in staat zullen zijn kunst te maken, kunnen we ons beroepen op bestaande herinneringskunst als die van Salomon, waarin zichtbaar wordt hoe de wereld te herscheppen is in confrontatie met de dood.

4 Gered uit de vergetelheid

Het idee dat de kleine verhalen van de oorlogsslachtoffers uit ons leven zullen verdwijnen en wij ons op basis van hun getuigenissen niet langer tegen het verlies aan betekenis kunnen wapenen, voedt onze vergeefse strijd tegen de vergetelheid. Dat wat wij ten diepste niet willen vergeten, is echter meestal van herinnering uitgesloten. Niet alleen het leven van veel mensen in oorlogstijd is vernietigd, ook hun stem is gesmoord. Van wie zij waren, van wat zij dachten en voelden, vreesden en verlangden, is ons in de meeste gevallen niets gebleven. Daar valt met terugwerkende kracht weinig aan te redden. Het is de kunst – en aan de herinneringskunst – om te voorkomen dat we, uit vrees voor confrontatie met de onherroepelijke leemten, de stilte vullen van hen die niet meer spreken en met onze voorstellingen de plaats innemen van hen die verdwenen zijn. Tegelijkertijd kunnen we niet anders dan dat, want het leven gaat door. Het is de vraag hoe publieke rouw deel kan worden van het voortgaande leven.

Publiek auteurschap

Het verhaal van Jochen Gerz, het enige niet-Joodse oorlogsslachtoffer in deze counterstudies, is een poging om deze vraag te beantwoorden. Waar de stemmen van het verleden in traditionele herinneringsprocessen verstommen, pleit Gerz voor een voortgaande dialoog die deze verloren stemmen erkent en laat doordringen in het publieke bewustzijn als toekomstig herinneringspotentieel. Gerz verbeeldt de herinneringscultuur als een verhaal waaraan wij verder schrijven als een collectieve publieke auteur. Gedachtenis komt tot stand in onze verbeelding. De vraag wat onze verbeelding als minimaal herinneringsfiguur behoeft, wordt beantwoord in de idee dat de mens zelf, in het betreden van herinneringsplaatsen, tot een gedenkteken wordt. Ons herinneringslandschap ademt verschrikking, zonder dat we deze kunnen waarnemen. Zolang onze waarneming op deze onzichtbaarheid gericht is, is er volgens Gerz sprake van culturele vooruitgang. Aan deze vooruitgang kunnen we zichtbaar onze naam verbinden. Mensen die het stedelijk landschap bewonen in herinnering aan het verleden en als zodanig de voortgang van het leven viëren, actualiseren een belofte voor de toekomst.

De hoop op verandering

Ik voltooi bovenstaande reflectie. De narratieve wending in onze herinneringscultuur stelt in één en dezelfde beweging scherp: 1) wat als ‘het tekort’ van het huidige master narrative kan worden aangemerkt en 2) hoe dit tekort ons, vanuit de gegeven counterstories, voor nieuwe en hoopvolle vooruitzichten stelt. Schematisch gezien laten dit tekort en deze hoop – die we in de analyse van de verhaalcultuur tijdens en na Auschwitz op het spoor kwamen – zich als volgt samenvatten:

Figuur 4. Een narratieve wending in de herinneringscultuur.

<i>Tekort (master narrative)</i>	<i>Hoop (counterstories)</i>
De publieke verslaglegging van persoonlijke verhalen heeft een maatschappelijk belang	Ethische verbeelding (Art Spiegelman)
Het maatschappelijke belang van het herdenken dient een verbinding aan te gaan met onze persoonlijke leefwereld	Authentieke ervaring (Anne Frank)
Het herdenken van een persoonlijke leefwereld schept ruimte voor een publieke vorm van rouw	Traumaverwerking (Charlotte Salomon)
Publieke rouw is deel van het voortgaande leven en afhankelijk van de voortgang van het leven	Publiek auteurschap (Jochen Gerz)

Een herinneringscultuur die de eigen grenzen kent en deze als grenzen bereflecteert, zo stelde ik bij aanvang van dit onderzoek, is in staat zichzelf waar nodig bij te stellen. Ik voegde daaraan toe dat een gesloten discours zichzelf niet kan overstijgen. In dit verband rijst de vraag in hoeverre de narratieve wending die ik in dit onderzoek initieerde, daadwerkelijk tot verbetering leidt. Er zijn op zijn minst twee punten van kritiek te formuleren die de voorgestelde vernieuwing van de herinneringscultuur in twijfel lijken te trekken. Dat is echter schijn, zo hoop ik nu duidelijk te maken.

Het eerste punt van kritiek heeft te maken met de vraag of de confrontatie met het tekort uit het verleden ons werkelijk hoopvol kan stemmen. Mijn pleidooi voor het openhouden van het tekort kan – ten onrechte – de indruk wekken dat onze hoop alleen geboren kan worden uit de dood van zes miljoen mensen, of dat er iets van de verschrikking van hun dood afgaat vanwege de hoop die zij ons nalaten. Hoop is enerzijds meer dan een maakbare toekomst, zo liet ik in dit onderzoek zien, maar anderzijds veel minder. Was de hoop die de slachtoffers in oorlogstijd koesterden maar als een concreet perspectief onder hen aanwezig geweest, dan hadden zij toekomstplannen kunnen maken en deze daadwerkelijk kunnen uitvoeren. Als deze hoop en deze toekomst hun niet ontnomen waren, zou er in onze herinneringscultuur geen sprake zijn geweest van een tekort – en hadden de vragen van dit boek gelukkigerwijs niet gesteld hoeven te worden.

Het tweede kritiekpunt gaat over de vraag of de hoop uit het verleden ons culturele tekort kan compenseren. Het antwoord luidt eenduidig ‘nee’ – en dit is eveneens tragisch. Wat ons verhaal, wat onze verwachtingshorizon met die van de slachtoffers in oorlogstijd verbindt, is de *hoop op verandering*. De constatering dat er na twee wereldoorlogen op een aantal cruciale punten weinig veranderd is, roept de valkuil van het presentisme in herinnering: het idee dat de hoop uit het verleden zich in het heden tot vervulling moet laten brengen om zinvol te zijn. De onvervulde hoop uit het verleden is en blijft echter onze onvervulde hoop – vanuit deze tragiek, vanuit dit blijvende tekort, is er hoop voor de toekomst. Hoop bepaalt de weg

naar toekomst niet, maar houdt de weg naar toekomst open. De verhalen van Art Spiegelman, Anne Frank, Charlotte Salomon en Jochen Gerz illustreren wat deze vorm van toekomstgerichtheid betekent. Zij dragen op een exemplarische wijze bij aan het verwerven, herwinnen of uitbreiden van de vrijheid van moreel handelen van een herinneringsgemeenschap met een grensoverschrijdend karakter.

Zolang etnische conflicten wereldwijd blijven bestaan, zal ethische verbeelding ons de weg vooruit wijzen. Zolang het onvoorstelbare een reële mogelijkheid blijft, leert de authentieke ervaring van oorlogsslachtoffers ons dat dit niet het einde betekent van alle menselijkheid. Zolang we het gat zien dat het kwaad heeft laten vallen, kan er, via het verwerken van dit trauma, worden uitgekeken naar een wereld waarin het goede onder ons aanwezig is. Maar – en dit is het werkelijke omslagpunt in onze herinneringscultuur – wanneer we de verhalen die ons in deze zin hoopvol stemmen, dreigen te verliezen, wordt het tijd voor een ander perspectief op het vertellen van verhalen. Een perspectief dat de verloren stemmen erkent en naar wegen zoekt om de dialoog voort te zetten vanuit het blijvende tekort dat we waarnemen. Een perspectief bovendien dat kracht put uit de gedachte dat we aan de hoopvolle verhalen uit het verleden onze naam kunnen verbinden. Waar de oorlogsslachtoffers noodgedwongen stoppen met het schrijven van geschiedenis, schrijven wij in herinnering aan het verleden verder aan de toekomst – dat is onze vrijheid, die in een cultuur van herinnering ontstaat.

Vrijheid verwerkelijken

De centrale vraag die aan dit onderzoek ten grondslag ligt, is zojuist beantwoord. De herinneringscultuur heeft toekomst, zo liet ik zien, zolang wij de hoop op verandering bewaren. Ik sluit deze concluderende slotbeschouwing af met een reflectie op de doel- en probleemstelling die ik bij aanvang van deze studie formuleerde. Het doel van dit onderzoek was, inzicht te krijgen in de wijze waarop de herinneringscultuur bijdraagt aan onze vrijheidsverwerkelijking. Ik schetste in deze conclusie de contouren van een verhaalcultuur die nieuw licht werpt op deze doelstelling. Deze verhaalcultuur heeft drie kenmerkende eigenschappen – zij ontwikkelt zich als een counterstory, is gebaseerd op het pluralisme en belichaamt een geloof in niet-maakbare vooruitgang – die ik in dit verband successievelijk zal hernemen.

De *counterstory* zoals in dit onderzoek ontwikkeld, is niet ontstaan in een situatie van onderdrukking, maar in herinnering aan een situatie van onderdrukking. Dit onderscheid is essentieel. De reikwijdte van een counterstory is in de visie van de Amerikaanse filosofe Hilde Lindemann Nelson, zoals ik in de inleiding van deze studie signaleerde, gelimiteerd. Bevrijding van een onderdrukkend master narrative blijft van origine beperkt tot de gemarginaliseerde groep die deze counterstory vertelt om de eigen identiteit te poneren. In deze studie liet ik zien dat de counterstory een emancipatorische claim bewaart voor iedereen die zich bewust is van het gevaar van ideologische en totalitaire regimes als het nazisme. Dit betekent dat vrijheidsverwerkelijking is weggelegd voor alle participanten van een cultuur die er in herinnering voor waakt dat dergelijke machtsystemen opnieuw kunnen ontstaan.

Dat de draagwijdte van de counterstory zich niet beperkt tot sociaal gemarginaliseerde groepen in het verleden, heeft te maken met de *pluralistische* eigenschap van dit verhaal. De counterstory die de herinneringscultuur en daarmee onze samenleving toekomst geeft, sluit noch verhalen, noch vertellers uit. Onreducerbare verschillen vormen geen bedreiging voor dit verhaal. Andere verhalen en andere belangen behoren daarentegen intrinsiek tot deze counterstory. Vershillen houden ons waakzaam, zo is de achterliggende gedachte, en kunnen het verhaal waarin we geloven en waaraan we waarde hechten verder aanscherpen naar gelang de gegeven tijd en omstandigheden. De narratieve dynamiek die ik eerder als de motor van ons geloof in vooruitgang veronderstelde, heeft zich, kortom, binnen de pluralistische counterstory intern bewezen. Of anders geformuleerd: de narratieve dynamiek *van* de herinneringscultuur is in deze studie hersteld via een verhaalcultuur die de narratieve dynamiek *in* de herinneringscultuur beschermt. Juist het vertellen van verhalen als counterstory draagt bij aan een herinneringscultuur die toekomst heeft.

Dat er een gevaar schuilt in een verhaalcultuur die gekenmerkt wordt door verschil en verandering is evident. Critici zullen de mogelijkheid van een op het pluralisme gebaseerde counterstory wellicht in twijfel trekken op basis van de risico's die kleven aan een narratieve identiteit die *bottum up* vorm krijgt en daardoor in zekere zin oncontroleerbaar wordt. De vraag hoe onze herinneringscultuur haar eigenheid kan bewaren te midden van de veelheid aan verhalen en ervaringen die allemaal hun plaats opeisen in de publieke ruimte, is terecht. Op basis van eerder beschreven bevindingen concludeer ik echter dat hierin geen gevaar dreigt maar een belofte schuilgaat, vanwege het idee dat de narratieve identiteit van de herinneringscultuur *niet-maakbaar* is. De herinneringscultuur ontleent haar identiteit aan de toekomstverwachting of hoop die in het verleden besloten ligt. Deze notie is aangewezen als een realiteit die we kunnen doorgeven, uitbouwen en waarvan we willen dat deze niet ondermijnd wordt. Hoop, zo liet ik in dit onderzoek zien, voedt ons historisch continuïteitsbesef en maakt het tevens mogelijk nieuwe, onvoorziene ontwikkelingen binnen het kader van deze continuïteit een plaats te geven.

Wanneer de narratieve identiteit van onze herinneringscultuur zich door hoop laat leiden, zo concludeer ik in reflectie op de doelstelling van deze studie, dienen we genoeg te nemen met het feit dat onze vrijheid zich niet laat afdwingen. Hoop voorziet ons niet van een maakbaar mens- en wereldbeeld, maar helpt ons om het beeld van een wereld en een toekomst die vrijheid beloven op constructieve wijze te verbeelden.

Een onkenbare toekomst

Ik vat bovenstaande denklijn samen. Het doel van deze studie was inzicht te krijgen in de wijze waarop de herinneringscultuur bijdraagt aan onze vrijheidsverwerkelijking. We hebben gezien dat vrijheidsverwerkelijking een proces is dat zich niet naar concrete doeleinden vertalen laat. Op een paradoxale manier is dit onze vrijheid. Deze vrijheid kan zich echter ook tegen ons keren. Ik ontwikkel in dit verband drie

parameters waar de verhaalcultuur na Auschwitz aan gehouden is, willen we voorkomen dat het proces van vrijheidsverwerking stagneert:

1 Een *counterstory* is geen potentieel master narrative

De veronderstelling dat een *counterstory* zijn succes ontleent aan de potentie uit te kunnen groeien tot een nieuw master narrative, zoals filosofe Hilde Lindemann Nelson betoogt, wil ik op basis van deze studie weerleggen.⁷ Eigen aan de *counterstory* is dat het zich blijvend verzet tegen één overheersend verhaal dat uitsluit. Wanneer wij onszelf te zeer overtuigen van het belang en de waarde van dit verhaal, of anders gezegd: wanneer deze *counterstory* ons denken en handelen gaat domineren – en autoriteit gaat uitoefenen over onze morele verbeelding en intuïtie – dan laten we ons verleiden tot het ideologisch systeemdenken waarvan we ons nu juist hebben bevrijd. De ontwikkeling van een nieuw master narrative is daarom geen optie. De tegenwerping dat ook een *counterstory* de werkelijkheid reduceert tot één schema, is terecht maar de vrees voor eenzijdigheid kan op basis van zijn pluralistische dynamiek worden opgeheven. De verhaalcultuur na Auschwitz is opgebouwd uit een pluraliteit aan *counterstories* die iedere vorm van *closure* voorkomen.

2 Het *pluralisme* heeft een tekort

Het bestaan van onreduceerbare verschillen in een pluralistisch beeld van mens en wereld betekent dat ons toekomstbeeld niet volledig of volmaakt is. Geloven in een op het pluralisme gebaseerde *counterstory* kan alleen vanuit de wetenschap dat er altijd méér verhalen zijn dan wij ons kunnen herinneren. Er ligt dus ook altijd meer toekomstverwachting in het verleden besloten en verborgen dan feitelijk tot ons komt. Dit is wat ik de paradox van het pluralisme noem: het confronteert ons met een cultureel tekort. Het is niet dat tekort, maar wel het inzicht in dit tekort dat onze rijkdom vormt. Hoe sterker we ons bewust zijn van het verlies van verhalen, des te groter is de hoop dat wij weten om te gaan met het bestaan van verhalen die verschillen van ons eigen leef- en verwachtingspatroon.

3 Een *niet-maakbaar vooruitgangsgeloof* is performatief

De pluralistische *counterstory* verlangt iets van ons als potentiële verteller. Ik sluit me in dezen aan bij de woorden van Jonathan Sacks die als Britse opperrabijn trefkend weet te formuleren waarom het van belang is, vast te houden aan de gedachte dat het verleden geen onherroepelijk lot is. Wij zijn medeschrijver van het geschiedverhaal. Hoe dit verhaal verder zal verlopen, weten wij niet. Wel kunnen we aannemen dat het verhaal, hoe tragisch ook, geen tragisch einde heeft zolang we geloven. Ik citeer Sacks:

7 H. Lindemann Nelson, *Damaged Identities. Narrative Repair*, Ithaca/London 2001, 157.

dat er menselijke vrijheid is, dat we kunnen veranderen, dat we ons anders kunnen gedragen dan we de vorige keer deden, en dat we dus als actief handelende mensen en niet louter spelers, een per definitie onkenbare toekomst tegemoet gaan – onkenbaar omdat ze afhangt van onszelf.⁸

Jonathan Sacks pleit er vanuit deze *keuzevrijheid* voor om de geschiedenis te lezen als een Joods verhaal waarin het hoopvolle element overheerst. Ondanks alle tragiek komt het woord tragedie in dit verhaal niet voor, zo meent hij, omdat het verhaal nog niet is afgelopen.⁹ Het plot van ons verhaal ligt, vanwege zijn onvoorziene afloop, besloten in de toekomst. Dit betekent dat het antwoord op de vraag hoe de geschiedenis zich als een hoopvol verhaal laat doorvertellen, alleen kenbaar is in onze herinnering en verbeelding.

Van verhaal naar verteller

Bovenstaande reflectie op de doelstelling van deze studie leidt ons terug naar het probleem waar de huidige herinneringscultuur zich voor gesteld weet. Dit probleem formuleerde ik, in hoofdstuk 3 van deze studie, als volgt: Hoe geven wij onszelf een plaats in een verhaal dat wij ons niet kunnen herinneren? Mijn antwoord op deze vraag kan kort zijn. Wat ik in het begin kenschetste als een probleem, blijkt geen probleem te zijn.

Het is een misvatting dat wij onszelf een plaats in de herinneringscultuur dienen *te geven*. Deze plaats, zo stelde dit onderzoek scherp, is en wordt *ons* gegeven. We zijn omringd door verhalen die ons herinneren aan het oorlogsverleden. Deze verhalen komen tot ons in beelden, via plaatsen, dringen door in de tijd en hechten zich aan onze taal. De lezer van een beeldverhaal, de bezoeker van een toeristische erfgoedplaats, de toeschouwer van een muziektheaterstuk en de bewoner van het stedelijk landschap – zij ervaren dat het oorlogsverleden ‘transmediaal’ verteld wordt. Transmediaal vertellen is een term die vrij recent ontwikkeld is door de Amerikaanse mediawetenschapper Henry Jenkins.¹⁰ Het begrip draagt bij aan het creëren van een open verhaalcultuur en biedt in zekere zin een antwoord op het probleem van het ontologisch pluralisme dat ik in hoofdstuk 2 van deze studie formuleerde. Het ontologisch pluralisme veronderstelt een pluraliteit aan verhalen: een pluraliteit die in toenemende mate bedreigd wordt vanwege het verlies van vertellers. Jenkins introduceert een manier van verhalen vertellen die de dynamiek tussen verhaal en verteller opnieuw op gang brengt. Verhalen worden in een transmediale vertelvorm afzonderlijk waargenomen, komen via verschillende media tot ons, maar staan tegelijkertijd in relatie tot elkaar. Zij worden met elkaar verbonden, maar niet tot elkaar gereduceerd. Ieder medium levert in deze zin een onderscheidende bijdrage aan de complete verhaallijn. Het transmediale proces nodigt mensen bovendien uit om aan deze verhalen deel te nemen of er eigen verhaallijnen aan toe te voegen. Er ontstaat zo een web van culturele betekenis, dat generaties kan overstijgen.

8 J. Sacks, *Hoop en Tragedie / Hope and Tragedy*, Tilburg 2009, 20.

9 J. Sacks, *Hoop en Tragedie*, 20, 28.

10 Zie H. Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York/London 2006.

De herinneringscultuur is, zo concludeer ik in reflectie op de probleemstelling, geen verhaal dat achter ons ligt of dat buiten ons tot spreken komt. De herinnering aan het oorlogsverleden dringt door tot in de kern van onze leefwereld, omdat we in veel gevallen vrij letterlijk naar andere verhalen kunnen toelopen. Wij geven het voortgaande leven, iets concreter geformuleerd, niet vorm *om* bestaande plaatsen van herinnering heen maar *vanuit* deze plaatsen. Bij het dichtslaan van een beeldverhaal als *Maus* worden wij voor de vraag gesteld hoe de getuigenisketen voort te zetten en van een lezer in een verteller te transformeren. Bij het verlaten van een museum als het Anne Frank Huis ervaren wij wat het is om naar buiten te kunnen, frisse lucht in te ademen en te lachen. Aan het einde van een toneelspel als *Leven? of Theater?* realiseren wij ons wat het betekent om niet het verleden maar de toekomst in vrijheid vorm te kunnen geven. En tot slot, wanneer wij wandelen door de stad en de straten en pleinen betreden die in potentie een onzichtbaar gedenkteken zouden kunnen zijn, worden wij zelf tot herinneringsfiguur en ervaren wij – van dag tot dag – wat vrijheidsverwerkelijking betekent.

Een boek om in te wonen

Bij aanvang van deze slotbeschouwing stelde ik dat de toekomst van de herinneringscultuur gebaat is bij de opkomst van een verhaal waarin het spreken in termen van culturele teloorgang vervuild wordt voor het denken in culturele vooruitgang. Gaandeweg in dit hoofdstuk werd zichtbaar dat dit verhaal de vorm aanneemt van een counterstory die een pluralistisch mens- en wereldbeeld bewaart en van een niet-maakbaar geloof in vooruitgang getuigt. De vraag die tot nu toe onbeantwoord bleef, is hoe deze herziene visie op en verbeelding van de vooruitgangsgedachte in de toekomst bewaard kan blijven. Eigen aan het geloof in vooruitgang is immers de idee dat een cultuur zich na verloop van tijd verder zal ontwikkelen en haar verhaal zal aanpassen aan tijd en omstandigheden. Het verhaal dat ik in dit boek heb opgetekend, sluit deze hoop op verandering in.

We hebben gezien dat de herinnering aan het oorlogsverleden in de verhalen die sinds de bevrijding circuleren, over het algemeen beschouwd wordt als een afgesloten hoofdstuk. In ieder nieuw verhaal klinkt de overtuiging door dat er geleerd is van het verleden en dat de weg is vrijgemaakt voor een wereld en een toekomst die beterschap beloven. Wanneer dit verhaal, evenals het verhaal dat daaraan voorafgaat en daarop volgt, deze belofte niet na blijken te komen, stemt ons dat in toenemende mate pessimistisch. Ten onrechte, zo maakte deze studie zichtbaar. Het oorlogsverleden is weliswaar helaas geen les waarvan we in strikte zin leren. De constatering dat onze wereld verre van volmaakt is – en dat we dit in de toekomst graag anders zouden zien – houdt in ieder geval de vooruitgangsbefoelende onder ons levend. Te midden van alles wat wij onszelf en elkaar beloven en niet kunnen waarmaken, biedt de gedachte dat de hoop op verandering in ieder geval géén illusie is, ons enige troost.

De verhalen die ons aan het oorlogsverleden herinneren, vormen geen afgesloten hoofdstuk, maar wijzen ons juist de weg vooruit. Zij houden de hoop op verandering onder ons levend. Ik presenteerde de verhaalcultuur na Auschwitz in dit licht als een boek om in te wonen. Dit boek heeft een open einde. De verhalen uit het verleden verbinden zich met ons verhaal. Wij brengen dit verhaal verder, scherpen het aan en doen er soms onbedoeld afbreuk aan. Waarin dit verhaal uitmondt, is onmogelijk te voorspellen. Te midden van deze twijfel en onzekerheid geven wij het voortgaande leven vorm. Zolang de afloop van onze geschiedenis onvoorzien is en wij een onkenbare toekomst tegemoet gaan, is er *Hope on the following page*.

Epiloog

Een boek met een open einde

Op 27 januari 2009 spreekt Thomas Buergenthal de zesde ‘Nooit meer Auschwitz’-lezing uit in Amsterdam. Hij vertelt de aanwezigen over het moment waarop hij, tijdens een bezoek aan Amerika, familiefoto’s bekijkt met zijn zevenjarige kleindochter Ruth. De foto’s herinneren aan haar overgrootvader, grootvader, grootmoeder – familieleden die zijn kleindochter nooit gekend heeft. ‘Waar zijn ze nu?’, vraagt zij:

Ik zei dat ze dood waren. ‘Waren ze ziek?’, wilde ze weten. ‘Nee’, zei ik. ‘Ze zijn vermoord’. ‘Waarom zijn ze vermoord?’, vroeg ze onmiddellijk. Ik antwoordde niet meteen, omdat ik niet precies wist hoe. Uiteindelijk zei ik: ‘Ze zijn vermoord omdat het Joden waren’. Ze keek me aan en klonk ongerust toen ze fluisterde: ‘Mama zegt dat wij Joods zijn’.¹

Thomas Buergenthal neemt zijn kleindochter in de armen. Deze verschrikkelijke dingen gebeurden in een heel ander deel van de wereld, lang geleden, vertelt hij haar. Zijn kleindochter is gerustgesteld, zelf twijfelt Thomas Buergenthal aan de plausibiliteit van dit verhaal. Hij sluit zijn ‘Nooit meer Auschwitz’-lezing af met de woorden:

Omdat ik als kind de Holocaust overleefde zou ik speciaal de herinnering aan de honderdduizenden kinderen die tijdens de Holocaust vermoord zijn levend willen houden: de Anne Franks, Petr Ginz, Ucek en Zarenka, mijn kleine geadopteerde broertje en zus en vele, vele anderen. En laten we vooral ook de kinderen niet vergeten die gedood werden of van de honger stierven in talloze andere gewapende conflicten, in Rwanda, op de Balkan, in Cambodja. En de kinderen elders die zullen blijven sterven totdat we een wereld hebben gecreëerd waarin ‘Nooit meer’ werkelijk ‘Nooit meer’ betekent.²

‘Nooit meer Auschwitz’. In het licht van dit master narrative is het verhaal van Thomas Buergenthal, die zelf als kind verschillende getto’s en concentratiekampen overleefde, *a never ending story*. Het verwerkelijken van vrijheid is geen maakbaar ideaal. Vrijheid laat zich doorgeven via het vertellen van verhalen die kenbaar ma-

¹ T. Buergenthal, ‘Ik wilde dat ik het wist’ (‘Nooit meer Auschwitz’-lezing), in *Trouw*, 31 januari 2009 (vertaling A. Bosman), beschikbaar via <<http://www.trouw.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014). De Engelse editie van de lezing: T. Buergenthal, ‘Reflecting on Auschwitz Six Decades Later’, Amsterdam 27 januari 2009, is beschikbaar via <<http://www.auschwitz.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

² T. Buergenthal, ‘Ik wilde dat ik het wist’.

ken in welke tragische omstandigheden mensen leven wanneer hun vrijheid in de kern is aangetast. Verhalen die gaan over angst, ontheemding, vernedering. Verhalen die gaan over zorg, over gezien worden, over momenten van geluk, ondanks alles. De memoires van Thomas Buergenthal laten zien dat het ene verhaal het andere verhaal niet uitsluit. Zijn herinneringen aan de oorlog illustreren evenzeer de wreedheid als de schoonheid van de wereld en het leven.

Verhalen als die van Thomas Buergenthal spreken tot de verbeelding, voeden het inlevingsvermogen en tonen ons bovenal de waarde van creativiteit. ‘Je moet leren lezen en schrijven en tekeningen maken’, zo werd hem als kind verteld. Van Odd Nansen, een medekampgevangene, krijgt de jongen een prentenboek en een potlood. Thomas Buergenthal maakt via hem kennis met een meervoud van verhalen: verhalen die hij kan lezen, waarnaar hij kan luisteren, die hij kan optekenen en doorvertellen. Verhalen die groter zijn dan de wereld van het kamp. Het uitwisselen van déze verhalen – het delen in elkaars dromen, hoop en verlangen – zou de basis vormen voor een levenslange verbintenis.

Wie het verhaal van Thomas Buergenthal en Odd Nansen leest, kan ten onrechte denken dat ook zij ten prooi zijn gevallen aan het geloof in maakbare vooruitgang, dat onze herinneringscultuur van oudsher tekent. Na de oorlog maken beiden zich sterk voor de internationale mensenrechten, in de hoop met het onrecht te kunnen breken. De eigen oorlogservaring wordt tot uitgangspunt van een voortgaande strijd om het goede leven. Zij weten echter dat zij deze strijd niet zullen winnen en dat dit paradoxaal gezien de essentie van vrijheid is. Het levend houden van de hoop op verandering, wetend dat de keuze voor het kwaad altijd een reëel perspectief blijft, vraagt om een verhaal. En het vraagt om een verteller die dit verhaal voorleeft.

Bijlage

Verantwoording bij 4.1 over Art Spiegelman

Dit hoofdstuk is gebaseerd op A. Spiegelman, *De volledige editie Maus. Vertelling van een overlevende*, Amsterdam 2012 (oorspr. uitg. *The Complete Maus. A Survivor's Tale*, New York 1996). Deze volledige editie is een bundeling van de voorheen afzonderlijk verschenen uitgaven *Maus I* en *Maus II*. Het eerste deel van *Maus* draagt de titel 'Mijn vader bloedt geschiedenis' (oorspr. uitg. *My Father Bleeds History*, New York 1986). Het tweede deel van *Maus* is genaamd 'En hier begon mijn ellende pas' (oorspr. uitg. *And Here My Troubles Began*, New York 1991). Verwijzingen naar afbeeldingen en citaten, zo ook de letterlijke vertaling van de gebrekkige Engelse formuleringen van de in Polen geboren vader van Art Spiegelman (Vladek Spiegelman), corresponderen in dit hoofdstuk met de Nederlandstalige uitgave van *Maus*. De vertaling is van Jessica Durlacher. Referentiesysteem in de lopende tekst: ('M' + volume I/II en paginanummer).

In het najaar van 2011 publiceerde Pantheon Books een toevoeging aan het beeldverhaal *Maus*: een verantwoording van Spiegelmans materiaalkeuze en werkwijze. Zie A. Spiegelman, *MetaMaus*, Amsterdam 2012 (oorspr. uitg. *MetaMaus*, New York 2011). Verwijzingen naar de Nederlandstalige editie van dit werk in de lopende tekst: MM' + paginanummer.

Verantwoording bij 4.2 over Anne Frank

Het voormalige Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie/RIOD (het hedendaagse NIOD: Instituut voor Oorlogs, Holocaust- en Genocidestudies) bracht in 1986 een integrale versie uit van het dagboek van Anne Frank, waarin zichtbaar werd wat Anne eerst schreef (a), hoe ze daarvan een tweede versie maakte die bedoeld was voor lezers die nieuwsgierig waren naar wat het betekende als onderduikers te leven (b) en wat Otto Frank in 1947 in de publicatie *Het Achterhuis* (uitgeverij Contact) aan redactionele bewerking heeft toegepast op beide versies (c). Ik citeer de aangehaalde dagboekcitaten in dit hoofdstuk uit versie 'b' – de door Anne zelf herschreven versie van haar oorspronkelijke aantekeningen. Aan deze keuze ligt ten grondslag dat Anne zelf wilde dat haar nalatenschap als opgetekend in versie 'b' bewaard zou blijven. Dit ofschoon de hierin voorkomende type- en spelfouten in de beter leesbare versie 'c' gecorrigeerd zijn. Na 29 maart 1944, de datum tot wanneer zij redigeren kon, volgen we de oorspronkelijke versie 'a' van haar geschriften. Versie 'a' wordt eveneens gevolgd in verwijzingen naar de dagboekcitaten d.d. 2 mei 1943 en d.d. 23 februari 1944 (vanaf 'Wij missen hier veel ...' t/m gelukkig zult worden'): teksten die Anne Frank niet heeft overgenomen in dagboekversie 'b'.

Naslagwerken: A. Frank, *Het Achterhuis. Dagboekbrieven 11 juni 1942–1 augustus 1944*, Amsterdam 1947; Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, *De dagboeken van*

Anne Frank, Amsterdam 2004⁷; A. Frank, *Verzameld werk*, Amsterdam 2013 (bundeling van de verschillende versies van Annes dagboeken, haar verhaaltjes, haar aanzet tot een roman, haar gedichtjes en brieven).

Verantwoording bij 4.3 over Charlotte Salomon

Het werk waaraan Charlotte Salomon de titel *Leben? oder Theater? Ein Singespiel* gaf (St. Jean 1940/1942), is onderdeel van de 1325 gouaches en transparanten die in het bezit zijn van het Joods Historisch Museum te Amsterdam. Veel van deze gouaches en transparanten werden door Charlotte Salomon zelf afgekeurd en maken officieel geen deel uit van het muziektheaterstuk. Een serie van ongeveer achthonderd schilderijen, door Charlotte Salomon zelf genummerd, vormen haar hoofdwerk. De publicatie C. Salomon, *Leben? of Theater?* (Zwolle/Amsterdam 1998, vertaling J. Herzberg, ingeleid door J. Belinfante e.a.), bevat een reproductie van 769 gouaches, dertien geschilderde tekstpagina's en één transparant. Verwijzingen naar de schilderijen en teksten van Charlotte Salomon corresponderen in dit hoofdstuk met deze Nederlandstalige uitgave van haar werk (vertaling: Judith Herzberg). Referentiesysteem in de lopende tekst: JHM + nummer.

De volledige collectie gouaches is digitaal beschikbaar: Joods Historisch Museum, *Charlotte Salomon. De complete collectie* (cd-rom), Amsterdam 2002. Zie ook de website van het Joods Historisch Museum, waar men door het werk kan bladeren: <<http://www.jhm.nl>> (geraadpleegd op 30.04.2014). Op deze website is tevens een uitvoerige introductie op het werk van Charlotte Salomon te vinden.

Verantwoording bij 4.4 over Jochen Gerz

De publicatie van Jochen Gerz die het kunstproject 2146 *Stenen – Monument tegen Racisme* (2146 *Steine – Mahnmal gegen Rassismus*) volledig documenteert, inclusief de lijsten van de Joodse begraafplaatsen, een chronologie van het project, een interview met Gerz en een begeleidend schrijven van de betrokken studenten is getiteld: 2146 *Steine. Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken* (Stuttgart 1993). De beschrijving en ontstaansgeschiedenis van het project, zoals verwerkt in dit hoofdstuk, zijn ontleend aan deze documentatie. De kanttekeningen die Jochen Gerz bij zijn kunstproject(en) maakt – Duitse citaten, voornamelijk afkomstig uit interviews en voordrachten – worden weergegeven in het Nederlands. Verwijzingen in dit hoofdstuk naar andere kunstwerken die Gerz (in aanloop op en na afloop van zijn project in Saarbrücken) vervaardigd heeft, zijn gebaseerd op de informatie die beschikbaar is op de website van de kunstenaar <<http://www.jochengerz.eu>> (geraadpleegd op 30.04.2014).

Literatuur

In gedrukte media

- Adler, S., 'Silence in the Graphic Novel', in *Journal of Pragmatics* 43 (2011), 2278-2285.
- Adorno, T., *Minima Moralia. Reflecties uit het beschadigde leven*, Nijmegen 2013 (*Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main 1951).
- Alexander, J., 'Toward a Theory of Cultural Trauma', in J. Alexander e.a., *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley 2004, 1-30.
- Alphen, E. van, 'Salomons Work', in *Journal of Narrative and Life History* 3 (1993), 239-253.
- Alphen, E. van, 'Salomons werk. En zij zag niet dat het goed was', in G. Ester; W. de Moor (red.), *Een halve eeuw geleden. De verwerking van de Tweede Wereldoorlog in de literatuur*, Kampen 1994, 195-209.
- Alphen, E. van, 'Verzet tegen de geschiedenis in Charlotte Salomons *Leven? of Theater?*', in J. Cahen; J. Kröger (red.), *Charlotte Salomon. Door de ogen van Jonathan Safran Foer, Bernice Eisenstein en Ernst van Alphen*, Publicatie bij de tentoonstelling in het Joods Historisch Museum, 4 juni 2010 tot en met 17 oktober 2010, Amsterdam 2010.
- Amsterdams 4 en 5 Mei Comité; Mediamatic; Partizan Publik, *Is dit jouw huis?* Uitgave in het kader van het project Joodse Huizen (4 mei) en de tentoonstelling Pièce de Résistance (24 april-26 juni 2011).
- Ankersmit, F., e.a. (red.), *Op verhaal komen. Over narrativiteit in de mens- en cultuurwetenschappen*, Kampen 1990.
- Ankersmit, F., *De sublieme historische ervaring*, Groningen 2007.
- Anne Frank Stichting, *Het Anne Frank huis. Beknopte geschiedenis van huis en omgeving* (circulaire), circa 1970, z.p.
- Anne Frank Stichting, *Anne Frank Huis. Een museum met een verhaal*, Amsterdam 1999 (*Anne Frank Huis. Een museum met een verhaal*, 's-Gravenhage 1992).
- Anne Frank Stichting, 'Een kamer vol dromen', in Anne Frank Stichting, *Anne's wereld*, Amsterdam 2010, 4-5.
- Anne Frank Stichting, *Anne Frank Huis. Een museum met een verhaal* (Museumgids), Amsterdam 2012.
- Arendt, H., *The Origins of Totalitarianism*, New York (et al.) 1951.
- Ashworth, G., 'Heritage and the Consumption of Places', in R. van der Laarse (red.), *Bezetten van vroeger. Erfgoed identiteit en musealisering*, Amsterdam 2005, 193-206.
- Ashworth, G.; Howard, P., *European Heritage Planning and Management*, Wiltshire 1999.
- Asscher-Pinkhof, C., *Sterrekinderen*, Den Haag 1946.
- Asscher-Pinkhof, C., *De danseres zonder benen*, Kampen 2003²².
- Assmann, J., *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in*

- frühen Hochkulturen*, München 1992.
- Assmann, A., *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2003.
- Assmann, A., *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006.
- Auslander, S., *Anne Frank leeft en woont op zolder*, Amsterdam 2012 (*Hope. A Tragedy*, New York 2012).
- Baar, P.-P. de, 'Anne Frankhuis. Uitgebreid en heringericht', in *Ons Amsterdam* 52 (2000) 3, 97-100.
- Baggerman, A.; Dekker, R., "'De gevaarlijkste van alle bronnen". Egodocumenten. Nieuwe wegen en perspectieven', in *Tijdschrift voor Sociale en Economische Geschiedenis* 1 (2004) 4, 3-22.
- Bal, M., *De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie*, Muiderberg 1990⁵.
- Barker, C., *Cultural Studies. Theory and Practice*, London (et al.) 2008³.
- Barnett, C., 'Painting as Performance. Charlotte Salomon's *Life? or Theatre?*', in *The Drama Review* 47 (2003) 1, 97-126.
- Barnouw, D., *Anne Frank voor beginners en gevorderden*, 's-Gravenhage 1998.
- Barnouw, D., 'Aanvallen op de echtheid van het dagboek', in Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, *De dagboeken van Anne Frank*, Amsterdam 2004, 99-121.
- Barnouw, D., *Het fenomeen Anne Frank*, Amsterdam 2012.
- Barnouw, D., 'Voorwoord', in G. Luijters, *In Memoriam. De gedeporteerde en vermoorde Joodse, Roma en Sinti kinderen 1942-1945*, Amsterdam 2012, 7-10.
- Barnouw, D.; Stroom, G. van der, *Wie verraadde Anne Frank?*, Amsterdam 2003.
- Barthes, R., 'Introduction à l'analyse structurale des récits', in *Communications* 8 (1966), 1-28.
- Barthes, R., 'Inleiding in de structurele analyse van het verhaal', in *Versus* 2 (1984), 12-45.
- Bauer, G., 'Interview met Shalom Auslander. "Nu ik een vrolijke pessimist ben, sta ik veel vrijer in het leven"', in *Literatuurplein.nl*, 11 januari 2013.
- Belinfante, J., 'Theater? Kanttekeningen bij een kunstwerk', in C. Salomon, *Leven? of Theater?*, vertaling van J. Herzberg, ingeleid door J. Belinfante e.a., Zwolle/Amsterdam 1998, 31-39.
- Benjamin, W., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main 1955.
- Blanke, M., 'Stellungnahme der Studenten', in J. Gerz, *2146 Steine. Mahnmahl gegen Rassismus Saarbrücken*, Stuttgart 1993, 148.
- Blok, C., *Beeldvertalen. De werking en interpretatie van visuele beelden*, Amsterdam 2003.
- Blom, J., *In de ban van goed en fout? Geschiedschrijving over de bezettingstijd in Nederland*, Amsterdam 2007.
- Bodelier, R., *Kosmopolitische perspectieven. Reflecties op 'Human Development' en 'Human Security'*, Tilburg 2012.
- Boevink, W., 'Anne is coming home', in *Trouw*, 12 juni 2009.
- Boevink, W., 'Blijf ze vertellen, de verhalen', in *Trouw*, 22 maart 2014.
- Boom, B. van der, 'Wij weten niets van hun lot'. *Gewone Nederlanders en de Holocaust*, Amsterdam 2012.
- Borgman, E.; Hoeven, L., *Sporen van afwezigheid. Gedenken in stemmen, stenen en stilte*, Zoetermeer 2011.
- Bosmajian, H., 'The Orphaned Voice in Art Spiegelman's *Maus* 1 & II', in *Literature and Psychology* 44 (1998) 1/2, 1-22.

- Boym, S., *The Future of Nostalgia*, New York 2001.
- Brückle, W., 'Handschrift, Schreibprozesse, schreiben mit Blut und die Wahrheit des Materials bei Jochen Gerz und Jenny Holzer', in S. Muhr; W. Windorf (Hg.), *Wahrheit und Wahrhaftigkeit in der Kunst von der Neuzeit bis heute*, Berlin 2010, 159-172.
- Budick, E., 'Forced Confessions. The Case of Art Spiegelman's *Maus*', in *Prooftexts* 21 (2001) 3, 379-398.
- Buergenthal, T., *Ein Glückskind*, Frankfurt am Main 2007 (*A Lucky Child. A Memoir of Surviving Auschwitz as a Young Boy*, New York 2009 / *Een gelukskind. Van Auschwitz tot het Hooggerechtshof*, Amsterdam 2007).
- Buergenthal, T., 'Ik wilde dat ik het wist' ('Nooit meer Auschwitz'-lezing), in *Trouw*, 31 januari 2009.
- Buergenthal, T., 'Reflecting on Auschwitz Six Decades Later' ('Nooit meer Auschwitz'-lezing), Amsterdam 27 januari 2009.
- Buruma, I., *Year Zero. A History of 1945*, New York 2013 (*1945. Biografie van een jaar*, Amsterdam 2013).
- Carrier, P., *Holocaust Monuments and National Memory Cultures in France and Germany since 1989. The Origins and Political Function of the Vél' d'Hiv' in Paris and the Holocaust Monument in Berlin*, New York/Oxford 2005.
- Caruth, C., 'Trauma and Experience', in C. Caruth (ed.), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore/London 1995, 3-12.
- Caruth, C., *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore/London 1996.
- Ceraso, S., 'Survivors' Tales. Cultural Trauma, Postmemory, and the Role of the Reader in Art Spiegelman's Visual Narratives', in *EnterText* 6 (2007) 3, 204-228.
- Chiarello, B., 'The Utopian Space of a Nightmare. The Diary of Anne Frank', in *Utopian Studies* 5 (1994) 1, 128-140.
- Citroen, D.; Mendel, R., *Eén verhaal uit duizenden. Kleinkinderen over de erfenis van de Shoah*, Amsterdam 2009.
- Codde, P., '(M)Auschwitz en de grafische roman. Art Spiegelmans *Maus*', lezing *Symposium Holocaust getuigeniskunst*, Tilburg University, 16 april 2010.
- Cordes, C., 'Stellungnahme der Studenten', in J. Gerz, 2146 Steine. *Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken*, Stuttgart 1993, 148-150.
- Costello, L., 'History and Memory in a Dialogic of "Performative Memorialization"', in *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 39 (2006) 2, 22-42.
- Costera Meijer, I., 'Het persoonlijke wordt publiek. De maatschappelijke betekenis van intieme journalistiek', in *Tijdschrift voor Genderstudies* 3 (2000) 3, 16-30.
- Costera Meijer, I., *De toekomst van het nieuws*, Amsterdam 2006.
- Craik, J., 'The Culture of Tourism', in C. Rojek; J. Urry (eds), *Touring Cultures. Transformations of Travel and Theory*, London 1997, 113-136.
- Croes, M.; Tammes, P., 'Gif laten wij niet voortbestaan'. *Een onderzoek naar de overlevingskansen van joden in de Nederlandse gemeenten, 1940-1945*, Amsterdam 2004.
- Dassen, P.; Nijhuis, T. (red.), *Gegijzeld door het verleden. Controverses in Duitsland van de Historikerstreit tot het Sloterdijk-debat*, Amsterdam 2001.
- Dekker, R., 'De erfenis van Jacques Presser. Waardering en gebruik van egodocumenten in de geschiedwetenschap', in *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift* 29 (2002) 1, 19-37.
- Delbo, C., *Auschwitz and After*, London 1995.
- Dempsey, A., 'Conceptual Art', in A. Dempsey, *Encyclopedie van de moderne kunst. Stijlen*,

- scholen, stromingen*, Zwolle 2005, 240-243 (*Styles, Schools and Movement. An Encyclopaedic Guide to Modern Art*, London 2002).
- Dierks, C., *Spielarten sozialer Kunst. Jochen Gerz – Pino Poggi; mit Beispielen aus der Sammlung Künstlerbücher/Buchobjekte der Oldenburger Universitätsbibliothek*, Oldenburg 2006.
- Dijksterhuis, E., *De mechanisering van het wereldbeeld*, Amsterdam 1996⁷.
- Doherty, T., 'Art Spiegelman's Maus. Graphic Art and the Holocaust', in *American Literature* 68 (1996) 1, 69-84.
- Draaisma, D., *Vergeetboek*, Groningen 2010.
- Drateln, D. von, 'Im Zweifel schwebend. Jochen Gerz – ein Konzept-Künstler gegen den Strom der Saisonkunst', in *Die Zeit* 45, 2 november 1990.
- Drateln, D. von, 'Jochen Gerz. On Being the Prey of Oneself', in *Kulturchronik* 2 (1991), 17-19.
- Drathen, D. von, 'Das Gerücht von Künstlers Traum', in J. Gerz, *Künstlers Traum / Artist's Dream. Goethe in Buchenwald*, Stuttgart 1999, 39-49.
- Dresden, S., *Vervolging, vernietiging, literatuur*, Amsterdam 1991.
- Driel, H. van, '11 september 2001. Een wereldbeeld verschuift', in *Skrien* 34 (2002) 1, 46-48.
- Driel, H. van; Coumans, A., 'Het onvoorstelbare: de werkelijkheid van het beeld. Over *Der Untergang* en het beeld van de holocaust', in H. van Lierop-de Brauwier; P. Mooren (red.), *De Tweede Wereldoorlog als moreel ijkpunt. Opvoeding, jeugdliteratuur en beeldvorming*, Den Haag 2005, 15-27.
- Dunk, H. von der, *Voorbij de verboden drempel. De Shoah in ons geschiedbeeld*, Amsterdam 1990.
- Durlacher, J., 'Woord vooraf', in A. Frank, *Mooie-zinnenboek*, Amsterdam 2004, 5-9.
- Dwork, D., *Children With a Star. Jewish Youth in Nazi Europe*, New Haven/London 1991 (*Kinderen met een gele ster*, Amsterdam 2000).
- Edkins, J., *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge 2003.
- Elbaum, D., 'Esthetische analyse van het werk van Charlotte Salomon', in *Charlotte Salomon, Berlijn 1917-Auschwitz 1943. 'Leben oder Theater?'* Catalogus van de tentoonstelling in de Koninklijke Bibliotheek Albert I, Brussel 1982, 24-33.
- Erll, A., *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart 2011².
- Erll, A.; Nünning, A. (eds), *A Companion to Cultural Memory Studies*, Berlin (et al.) 2010.
- Ernst-Fuchs, S., 'Jochen Gerz. "De media de rug toekeren, je kunt het niet" ...', in *Dietsche Warande en Belfort* 140 (1995) 2, 178-185.
- Ettinger, B., *Artworking 1985-1999*, Gent (et al.) 2000.
- Evers-Emden, B., *Geleende kinderen. Ervaringen van onderduikouders en hun joodse beschermelingen in de jaren 1942 tot 1945*, Kampen 1994.
- Faassen, M. van, 'Het dagboek. Een bron als alle andere?', in *Theoretische geschiedenis* 18 (1991), 3-17.
- Feldhay Brenner, R., 'Writing Herself Against History. Anne Frank's Self-Portrait as a Young Artist', in *Modern Judaism* 16 (1996) 2, 105-135.
- Felstiner, M., 'Taking Her Life/History. The Autobiography of Charlotte Salomon', in B. Brodzki; C. Schenck (eds), *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca 1988, 320-337.
- Felstiner, M., *Charlotte Salomon. Een biografie*, Amsterdam 1994 (*To Paint her Life. Charlotte Salomon in the Nazi Era*, New York 1994).
- Felstiner, M., 'Charlotte Salomon's Inward-Turning Testimony', in G. Hartman (ed.),

- Holocaust Remembrance. The Shapes of Memory*, Oxford/Cambridge 1994, 104-116.
- Fine, E., 'The Absent Memory. The Act of Writing in Post-Holocaust French Literature', in B. Lang (ed.), *Writing and the Holocaust*, New York 1988, 41-57.
- Fischer-Defoy, C., "'Der Mut, Dinge auszusprechen, auch wenn sie im moment nicht schön sind ...'. Gespräch mit Paula Lindberg-Salomon', in C. Fischer-Defoy (Hg.), *Charlotte Salomon – Leben oder Theater? Das 'Lebensbild' einer jüdischen Malerin aus Berlin 1917-1943. Bilder und Spuren, Notizen, Gespräche, Dokumente*, Berlin 1986, 37-59.
- Fischer-Defoy, C., *Paula Salomon Lindberg – mein 'C'est la vie' Leben. Gespräch über ein langes Leben in einer bewegten Zeit. Aufgezeichnet von Christine Fischer-Defoy*, Berlin 1992.
- Fischer-Defoy, C., 'Charlotte Salomons Leben. Eine Spurensuche', in E. van Voolen (Hg.), *Charlotte Salomon. Leben? Oder Theater?*, München (et al.) 2004, 12-22.
- Fischer-Defoy, C.; Meerwein, R., 'Zur Geschichte des Kulturbundes Deutscher Juden 1933-1940', in C. Fischer-Defoy (Hg.), *Charlotte Salomon – Leben oder Theater? Das 'Lebensbild' einer jüdischen Malerin aus Berlin 1917-1943. Bilder und Spuren, Notizen, Gespräche, Dokumente*, Berlin 1986, 134-157.
- Fish Wilner, A., "'Happy, Happy Ever After'. Story and History in Art Spiegelman's *Maus*", in *The Journal of Narrative Technique* 27 (1997) 1, 171-189.
- Fleck, R., 'In einer Welt voll Bilder ist die Kunst unsichtbar', in *Art. Das Kunstmagazin* 12 (1995), 73-80.
- Flynt, H., 'Concept Art', in L. Young (ed.), *An Anthology*, New York 1963.
- Foucault, M., *Breekbare vrijheid. Teksten en interviews*, Amsterdam 2004.
- Frahm, O., "'These papers had too many memories. So I burned them". Genealogical Remembrance in Art Spiegelman's *Maus*. A Survivor's Tale', in J. Baetens (ed.), *The Graphic Novel*, Leuven 2001, 61-78.
- Frank, A., *Het Achterhuis. Dagboekbrieven 11 juni 1942-1 augustus 1944*, Amsterdam 1947.
- Frank, A., *Verhalen rondom het achterhuis*, Amsterdam 1960.
- Frank, A., *Verhaaltjes, en gebeurtenissen uit het Achterhuis*, Amsterdam 1982.
- Frank, A., *Verzameld werk*, Amsterdam 2013.
- Franz, E., 'Vorwort', in E. Franz (Hg.), *Jochen Gerz: Texte. Ein Künstlerbuch*, Bielefeld 1985, 5-6.
- Fresco, N., 'Remembering the Unknown', in *International Review of Psychoanalysis* 11 (1984), 417-427.
- Frijhoff, W., *De mist van de geschiedenis. Over herinneren, vergeten en het historisch gebeuren van de samenleving*, Nijmegen 2011.
- Frijhoff, W., 'Herdenkingsculturen tussen erfgoed en ritueel. De verleiding van het presentisme', in *Jaarboek voor liturgieonderzoek* 28 (2012), 169-182.
- Frijhoff, W., 'Traumatische herinnering. Bij wijze van inleiding', in *Leidschrift* 28 (2013) 3, 7-24.
- Funke, D., 'Stellungnahme der Studenten', in J. Gerz, 2146 Steine. *Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken*, Stuttgart 1993, 150-151.
- Gabriëls, R., 'Een wereld zonder toevluchtsoord. Over de "Frankfurter Schule" en "Cultural Studies"', in J. Baetens; G. Verstraete (red.), *Cultural studies. Een inleiding*, Nijmegen 2002, 37-54.
- Gärtner, C., *Ästhetisches Lernen. Eine Religionsdidaktik zur Christologie in der gymnasialen Oberstufe*, Freiburg (et al.) 2011.
- Gauchet, M., 'Gezichten van het andere. Het traject van het utopisch bewustzijn', in M. de

- Keizer e.a. (red.), *Utopie. Utopisch denken, doen en bouwen in de twintigste eeuw*, Zutphen 2002, 55-67.
- Gerz, J., *EXIT. Das Dachau-Projekt*, Frankfurt am Main 1978.
- Gerz, J., 'Bedingungen der visuellen Poesie', in E. Franz (Hg.), *Jochen Gerz: Texte. Ein Künstlerbuch*, Bielefeld 1985, 26-27.
- Gerz, J., 'Purple Cross for Absent Now', in E. Franz (Hg.), *Jochen Gerz: Texte. Ein Künstlerbuch*, Bielefeld 1985, 99-103.
- Gerz, J., 'Reise zur Unsichtbarkeit & retour', in E. Franz (Hg.), *Jochen Gerz: Texte. Ein Künstlerbuch*, Bielefeld 1985, 58-59.
- Gerz, J., 'Chronologie', in J. Gerz, *2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken*, Stuttgart 1993, 138-147.
- Gerz, J., *2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken*, Stuttgart 1993.
- Gerz, J., 'Rede an die Jury des Denkmals für die ermordeten Juden Europas 14.11.1997', in *Glossen* (1998) 4, z.p.
- Gerz, J., 'Warum ist es geschehen? Denkmal für die ermordeten Juden Europas Berlin 1997', in *Glossen* (1998) 4, z.p.
- Gerz, J., *Drinne vor der Tür. Reden an Studenten*, Stuttgart 1999.
- Ginkel, R. van, *Rondom de stilte. Herdenkingscultuur in Nederland*, Amsterdam 2011.
- Gorp, B. van, *Bezienswaardig? Historisch-geografisch erfgoed in toeristische beeldvorming*, Utrecht 2003.
- Gravett, P., *Graphic Novels. Everything You Need to Know*, New York 2005.
- Grazia, Y. de, 'Stellungnahme der Studenten', in J. Gerz, *2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken*, Stuttgart 1993, 153-154.
- Greenberg, R., 'The Aesthetics of Trauma. Five Installations of Charlotte Salomon's *Life? or Theater?*', in M. Bohm-Duchen; M. Steinberg (eds), *Reading Charlotte Salomon*, Ithaca/London 2006, 148-166.
- Griffioen, P.; Zeller, R., *Jodenvervolging in Nederland, Frankrijk en België 1940-1945. Overeenkomsten, verschillen, oorzaken*, Amsterdam 2011.
- Grijpma, D., 'Leben? oder Theater? De artistieke nalatenschap van Charlotte Salomon', in *Lover* 22 (1995) 2, 4-8.
- Grijpma, D., *Charlotte Salomon. Ou l'art de l'intermédialité*, Utrecht 2010.
- Grijzenhout, F. (red.), *Erfgoed. De geschiedenis van een begrip*, Amsterdam 2007.
- Grunberg, A., "'Oorlog en waarheid". Albert Verwey-lezing 16 oktober 2008', in A. Grunberg e.a., *Het verraad van de tekst*, Amsterdam 2009, 21-49.
- Haan, I. de, 'Breuklijnen in de geschiedschrijving van de Jodenvervolging. Een overzicht van het recente Nederlandse debat', in *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 123 (2008) 1, 31-70.
- Haastrecht, R. van, 'Het dubbelgevecht tegen de dood van Charlotte Salomon', in *Trouw*, 28 september 1994.
- Hall, S., 'Cultural Studies. Two Paradigms', in *Media, Culture and Society* 2 (1980), 57-72.
- Hall, S., *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London (et al.) 1997.
- Hammelburg, D., 'Nooit meer Auschwitz-lezing 2011. Daniel Libeskind, architect van het gedenken' (interview), in *Auschwitz Bulletin* 54 (2010) 4, 5-8.
- Hämmerle, C., 'Diaries', in M. Dobsson; B. Ziemann (eds), *Reading Primary Sources. The Interpretation of Texts from Nineteenth- and Twentieth-Century History*, London/New York 2009, 141-158.

- Haperen, M. van, e.a. (red.), *De Holocaust en andere genociden. Een inleiding*, Amsterdam 2012.
- Hardy, H., 'Samenvatting van de resultaten van het handschriftvergelijkend en document-technisch onderzoek van wat bekend staat als het dagboek van Anne Frank', in Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, *De dagboeken van Anne Frank*, Amsterdam 2004, 131-169.
- Häring, H., 'Ruimte voor het verhaal. Over taak en heroriëntatie van de theologie', in A. van Heijst (red.), *Het verhaal van God. Essays over narratieve theologie*, Baarn 1997, 16-31.
- Harrington, W., *Intimate Journalism. The Art and Craft of Reporting Everyday Life*, Thousand Oaks (et al.) 1997.
- Hartman, G.; Assmann, A., *Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust*, Konstanz 2011.
- Hartog, F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris 2003.
- Hartog, F., 'Time and Heritage', in *Museum International* 57 (2005) 3, 7-17.
- Hastings, M., *En de hel brak los. De wereld in oorlog: 1939-1945*, Antwerpen 2014 (*All Hell Let Loose. The World at War 1939-1945*, London 2011).
- Heerma van Voss, A.J., *Dokie. Een familiebericht*, Amsterdam 2012.
- Heijden, C. van der, *Grijs verleden. Nederland en de Tweede Wereldoorlog*, Amsterdam 2001.
- Heimrod, U. e.a. (Hg.), *Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte und das 'Denkmal für die ermordeten Juden Europas'. Eine Dokumentation*, Berlin 1999.
- Herzberg, A., *Kroniek der Jodenvervolging*, Arnhem 1950.
- Herzberg, A., *Tweestromenland. Dagboek uit Bergen-Belsen*, Arnhem 1950.
- Herzberg, A., 'Schurkenrol in tragedie niet voor leiders Joodse Raad', in *Nieuw Israëlietisch Weekblad*, 17 december 1976/24 kislew 5737.
- Hirsch, M., 'Family Pictures. Maus, Morning and Post-Memory', in *Discourse* 15 (1993) 2, 3-29.
- Hirsch, M., 'Past Lives. Postmemories in Exile', in *Poetics Today* 17 (1996) 4, 659-686.
- Hirsch, M., *Familyframes. Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge 1997.
- Hirsch, M., *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York 2012.
- Hondius, D., *Oorlogslessen. Onderwijs over de oorlog sinds 1945*, Amsterdam 2010.
- Hornstein, S., 'Ornament, Boundaries and Mourning, after Auschwitz. Charlotte Salomon and Chantal Akerman Say Kaddish', in M. Bohm-Duchen; M. Steinberg (eds), *Reading Charlotte Salomon*, Ithaca/London 2006, 126-139.
- Huizinga, J., *De taak der cultuurgeschiedenis* (Samengesteld, verzorgd en van een nawoord voorzien door W.E. Krul), Groningen 1995.
- Huyssen, A., *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York/London 1995.
- Huyssen, A., 'Of Mice and Mimesis. Reading Spiegelman with Adorno', in *New German Critique* 81 (2000), 65-82.
- Iturbe, A., *De bibliothecaresse van Auschwitz*, Amsterdam 2013 (*La Bibliotecaria de Auschwitz*, Barcelona 2012).
- Jabès, E., *From the Book to the Book. An Edmond Jabès Reader*, Hanover/London 1991.
- Jacobsen, S.; Colón, E., *Het leven van Anne Frank. De grafische biografie geautoriseerd door het Anne Frank Huis*, Amsterdam 2010.
- Jansen, R., *Anne Frank. A Memorial Tour in Current Images*, RWJ-Publishing (z.p.) 2009.
- Jenkins, H., *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York/London

- 2006.
- Jong, L. de, *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog*, Den Haag 1969-1994.
- Jonker, E., 'De betrekkelijkheid van het moderne historisch besef', in *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 111 (1996), 30-46.
- Judt, T., *Postwar. A History of Europe since 1945*, New York (et al.) 2005.
- Jukema, J., *Bewarende zorg. Een visie voor verzorgenden en verpleegkundigen*, Amsterdam 2011.
- Kailitz, S. (Hg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Der 'Historikerstreit' und die Deutsche Geschichtspolitik*, Wiesbaden 2008.
- Kannenbergr Jr., G., "I Looked Just Like Rudolph Valentino". Identity and Representation in *Maus*', in J. Baetens (ed.), *The Graphic Novel*, Leuven 2001, 79-89.
- Kaplan, B., *Unwanted Beauty. Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*, Urbana/Chicago 2007.
- Kaplan, E., *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick/London 2005.
- Keesom, J., 'Nederland herdenkt en viert', in Nationaal Comité 4 en 5 mei, *Breekbare dagen. 4 en 5 Mei door de jaren heen*, Amsterdam 2012, 19-30.
- Keizer, M. de, 'Van consensus naar pluriformiteit. Een halve eeuw herinnering aan de bezettingstijd', in J. Vaessen e.a. (red.), *Jaarboek 1995 van het Nederlands Openluchtmuseum*, Arnhem 1995, 22-30.
- Keizer, M. de; Plomp, M. (red.), *Een open zenuw. Hoe wij ons de oorlog herinneren*, Amsterdam 2010.
- Kennedy, J., 'Op zoek naar een nationaal verhaal', in Nationaal Comité 4 en 5 mei, *Breekbare dagen. 4 en 5 Mei door de jaren heen*, Amsterdam 2012, 13-17.
- Klarsfeld, S., *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*, Paris 1994.
- Koch, G., 'Mensch, Maus und Mannen. Populäre Ikonographien von Art Spiegelman bis Anselm Kiefer', in *Babylon* 10/11 (1992), 7-23.
- Koch, G., 'Bilderverbot als Herkunftsmetapher. Zu Charlotte Salomons Buch "Leben Oder Theater?"', in *Babylon* 12 (1993) 1, 58-74.
- Koelle, L., "'als ob man die ganze Welt wieder zusammensetzen müßte". Charlotte Salomons Wiederherstellung der Welt', in *Arcadia* 36 (2001) 1, 58-88.
- Koelle, L., "'Schöner Götterfunken". Mit Schiller gegen die Vernichtung. Charlotte Salomon (1917 Berlin-1943 Auschwitz)', in *Freiburger Rundbrief* 12 (2005) 4, 265-274.
- Kolár, S., 'Animal Imagery in Kosinski's *The Painted Bird* and Spiegelman's *Maus*', in P. Drábek; J. Chovanec (eds), *Theory and Practice in English Studies* 2, Brno 2004, 87-92.
- Kolen, J., 'Landschap en historisch bewustzijn', in J. Kolen; T. Lemaire (red.), *Landschap in meervoud. Perspectieven op het Nederlandse landschap in de 20ste/21ste eeuw*, Utrecht 1999, 277-300.
- Koselleck, R., *The Practice of Conceptual History. Timing History, Spacing Concepts*, Stanford CA 2002.
- Krempel, U., 'Der Künstler in Weimar', in J. Gerz, *Künstlers Traum / Artist's Dream. Goethe in Buchenwald*, Stuttgart 1999, 5-6.
- Kristel, C., *Geschiedschrijving als opdracht. Abel Herzberg, Jacques Presser en Loe de Jong over de jodenvervolgung*, Amsterdam 1998.
- Kugler, L., 'Menschen verstummen, Steine reden immer ...', in J. Gerz, *2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken*, Stuttgart 1993, 168-179.

- Kushner, H., *Als 't kwaad goede mensen treft*, Baarn 1983 (*When Bad Things Happen to Good People*, New York 1981).
- Laan, E. van der, 'Toespraak bij de Holocaust Herdenking bij het Spiegelmonument Nooit Meer Auschwitz', Amsterdam 27 januari 2013.
- Laarse, R. van der, 'Gazing at Places We Have Never Been. Landscape, Heritage and Identity', in T. Bloemers e.a. (eds), *The Cultural Landscape and Heritage Paradox*, Amsterdam 2010, 321-327.
- Laarse, R. van der, *De oorlog als beleving. Over de musealisering en encenering van Holocaust-erfgoed*, Amsterdam 2011.
- Laarse, R. van der, 'Laat Auschwitz beginpunt van nieuwe toekomst zijn', in *Reformatisch Dagblad*, 25 januari 2012.
- Laarse, R. van der, *Nooit meer Auschwitz? Erfgoed van de oorlog na Europa's eeuw van de kampen*, Hooghalen/Westerbork 2013.
- LaCapra, D., *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca 1998.
- Landsberg, A., 'America, the Holocaust, and the Mass Culture of Memory. Toward a Radical Politics of Empathy', in *New German Critique* 71 (1997), 63-86.
- Landsberg, A., *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York 2004.
- Langer, L., *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven (et al.) 1975.
- Langer, L., *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*, New Haven 1991.
- Lans, J. van der; Vuijsje, H., *Het Anne Frank Huis. Een biografie*, Amsterdam 2010.
- Lee, C.-A., *Het verborgen leven van Otto Frank. De biografie*, Amsterdam 2002.
- Levi, P., *Se Questo è un Uomo*, Torino 1958 (*Is dit een mens?*, Amsterdam 1987).
- Levine, M., 'Necessary Stains. Art Spiegelman's *Maus* and the Bleeding of History', in D. Geis (ed.), *Considering Maus. Approaches to Art Spiegelman's 'Survivor's Tale' of the Holocaust*, Tuscaloosa/London 2003, 63-104.
- LeWitt, S., 'Paragraphs on Conceptual Art', in *Artforum* 5 (1967) 10, 79-83.
- Lichtenstein, J.; Wajcman, G., 'Interview mit Jochen Gerz', in J. Gerz, *2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken*, Stuttgart 1993, 6-14.
- Lindemann Nelson, H., *Damaged Identities. Narrative Repair*, Ithaca/London 2001.
- Lindwer, W., *De laatste zeven maanden van Anne Frank. Het ongeschreven laatste hoofdstuk van het Dagboek*, Hilversum 2008.
- Löfgren, O., *On Holiday. A History of Vacationing*, Berkeley 1999.
- Lorenz, C., 'Unstuck in Time. Or: The Sudden Presence of the Past', in K. Tilmans e.a. (eds), *Performing the Past. Memory, History, and Identity in Modern Europe*, Amsterdam 2010, 66-102.
- Luijters, G., *De hongergoochelaar*, Amsterdam 2006.
- Luijters, G., *Sterrenlied*, Amsterdam 2011.
- Luijters, G., *In Memoriam. De gedeporteerde en vermoorde Joodse, Roma en Sinti kinderen 1942-1945*, Amsterdam 2012.
- Luijters, G., *Kinderkroniek 1940-1945. Brieven, getuigenissen en dagboeken uit de Shoah*, Amsterdam 2013.
- Luijters, G.; Pennewaard, A., *In Memoriam. Addendum*, Amsterdam 2012.
- Lupu, N., 'Memory Vanished, Absent, and Confined. The Countermemorial Project in 1980s and 1990s Germany', in *History & Memory* 15 (2003) 2, 130-164.
- Lyotard, J.-F., *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979 (*The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, Manchester 1986).

- Ma, S.-M., 'Mourning with the (as a) Jew. Metaphor, Ethnicity, and the Holocaust in Art Spiegelman's *Maus*', in *Studies in American Jewish Literature* 16 (1997), 115-129.
- MacCannell, D., 'Staged Authenticity. Arrangement of Social Space in Tourist Settings', in *American Journal of Sociology* 79 (1973) 3, 589-603.
- MacCannell, D., *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, London 1999.
- MacCannell, D., *The Ethics of Sightseeing*, Berkeley/Los Angeles 2011.
- Mansoor, M., 'Charlotte Salomons andere Seite. Die Verso-Seiten und nicht nummerierten Blätter aus *Leben? Oder Theater?*', in E. van Voolen (Hg.), *Charlotte Salomon. Leben? Oder Theater?*, München (et al.) 2004, 410-417.
- Marlet, G., 'Voor de vergeten, vermoorde kinderen', in *Trouw*, 8 februari 2012.
- Martínez, M., 'Authentizität und Schrift in den Holocaust-Mahnmalen von Jochen Gerz', in M. Martínez (Hg.), *Der Holocaust und die Künste. Medialität und authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*, Bielefeld 2004, 155-169.
- Marzona, D., *Conceptuele kunst*, Hong Kong/Kerkdriel 2007 (*Conceptual Art*, Köln 2005).
- Mazower, M., *Dark Continent. Europe's Twentieth Century*, London 1998.
- McCloud, S., *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York 1994.
- McGlothlin, E., 'No Time Like the Present. Narrative and Time in Art Spiegelman's *Maus*', in *Narrative* 11 (2003) 2, 177-198.
- McGlothlin, E., *Second-Generation Holocaust Literature. Legacies of Survival and Perpetration*, Rochester 2006.
- McGuire, J., *Charlotte's Theatre. Poem and Paintings*, Orangeville, Ontario 2000.
- Meijer, I., *Een jongetje dat alles goed zou maken*, Amsterdam 1996.
- Meincke, G., 'Jochen Gerz. Platz des Europäischen Versprechens', in *Kunsttexte Sektion Gegenwart* (2009) 1, 1-10.
- Mensch, P. van, 'Tussen narratieve detaillering en authenticiteit. Dilemma's van een contextgeoriënteerde ethiek', in Rijksdienst voor de monumentenzorg, *Interieurs belicht. Jaarboek Rijksdienst voor de Monumentenzorg*, Zeist 2001, 46-55.
- Middelaar, L. van, 'Het utopische moment van 1933. Interview met Reinhart Koselleck', in M. de Keizer e.a. (red.), *Utopie. Utopisch denken, doen en bouwen in de twintigste eeuw*, Zutphen 2002, 31-54.
- Mikics, D., 'Underground Comics and Survival Tales. *Maus* in Context', in D. Geis (ed.), *Considering Maus. Approaches to Art Spiegelman's 'Survivor's Tale' of the Holocaust*, Tuscaloosa/London 2003, 15-25.
- Miles, M., *Urban Avant-Gardes. Art, Architecture and Change*, London/New York 2004.
- Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, 'Dagboeken Anne Frank "naar huis"' (nieuwsbericht), Den Haag 11 juni 2009.
- Molen, J. van der, *Buiten is het oorlog. Anne Frank en haar wereld*, Amsterdam 2013.
- Moll, M., '"Ze is voor mij altijd een meisje gebleven"', in *TwenteUITdekunst*, 28 februari 2011.
- Moll, M., 'Een meisje van 10, alleen, op weg naar de gaskamer', in *Brabants Dagblad*, 11 februari 2012.
- Moraal, E., 'Ieder zijn eigen oorlog. Egodocumenten over de Tweede Wereldoorlog', in *Geschiedenis Magazine* 43 (2008) 3, 36-40.
- Morley, D.; Chen, K.-H., *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, London (et al.) 1996.
- Mul, J. de, 'Het verhalende zelf. Over persoonlijke en narratieve identiteit', in M. Verkerk

- (red.), *Filosofie, ethiek en praktijk. Liber amicorum voor Koo van der Wal*, Rotterdam 2000, 201-215.
- Müller, H., 'Manifest', in *Etcetera* 14 (1996) 54, 24-26.
- Nansen, O., *Fra Dag til Dag*, Oslo 1946 (*From Day to Day*, New York 1949).
- Nansen, O., *Tommy. En Sannferdig Fortelling*, Oslo 1970.
- Nash, C. (ed.), *Narrative in Culture. The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy, and Literature*, London/New York 1999.
- Nauta, N. (red.), *Het andere huis van Anne Frank. Geschiedenis en toekomst van een schrijvershuis*, Bussum 2006.
- Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, *De dagboeken van Anne Frank*, Amsterdam 20047.
- Nederlands Letterenfonds, *Beleidsplan 2013-2016. Het boek is nog niet uit*, Amsterdam 2012.
- Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (nwo), 'Culturele dynamiek. Programmanotitie (2007-2013)', Den Haag 2007, 1-21.
- Nolte, E., 'Die Vergangenheit, die nicht vergehen will', in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6 juni 1986.
- Nora, P. (éd.), *Les lieux de mémoire*, Paris 1984-1992.
- Nora, P., 'Between Memory and History. Les Lieux de Mémoire', in *Representation* 26 (1989), 7-24.
- Norberg-Schulz, C., *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, New York 1984.
- Nussbaum, M., *Cultivating Humanity. A Classical Defense of Reform in Liberal Education*, Cambridge/London 1997.
- Olivier, A.; Braun, S., *Anpassung oder Verbot. Künstlerinnen und die 30er Jahre*, Düsseldorf 1998.
- Omer, M., "Nothing Threatens Us As Much As We Do". Jochen Gerz – Selfportrait', in J. Gerz, *Selfportrait*, Tel Aviv 1995, 116-126.
- Pejic, B., 'Where is Abel, thy Brother?', in *Cat. Jochen Gerz. Galerie Sztuki/The Zacheta Gallery of Contemporary Art*, Warszawa 1995, 11-18.
- Peperstraten, F. van, *Jean-François Lyotard. Gebeurtenis en rechtvaardigheid*, Kampen 1995.
- Petter, D., *Ik ben er nog. Het verhaal van mijn moeder Hélène Egger*, Amsterdam/Steenwijk 20123.
- Pfütze, H., 'Unsichtbar – versenkt – im Traum. Mahnmale und öffentliche Skulpturen von Jochen Gerz', in *Merkur* 51 (1997) 2, 128-137.
- Pickford, H., 'Conflict and Commemoration. Two Berlin Memorials', in *Modernism. Modernity* 12 (2005) 1, 133-173.
- Pohlmann, K., 'Warum ist es geschehen? Der Entwurf von Jochen Gerz für das Holocaustdenkmal in Berlin', Kompaktseminar *Mahnmale in Berlin*, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Sommer 2004.
- Pollmann, J., *Letterlijk & figuurlijk. Strips kun je beter lezen*, Amsterdam 2011.
- Pollock, G., 'Theater of Memory. Trauma and Cure in Charlotte Salomon's Modernist Fairytale', in M. Bohm-Duchen; M. Steinberg (eds), *Reading Charlotte Salomon*, Ithaca/London 2006, 34-72.
- Pollock, G., 'What Does a Woman Want? Art Investigating Death in Charlotte Salomon's *Leben? oder Theater?*', in *Art History* 30 (2007) 3, 383-405.

- Presser, J., *Ondergang. De vervolging en verdelging van het Nederlandse Jodendom 1940-1945* (2 dl.), Den Haag 1965.
- Presser, J., 'Clio kijkt door het sleutelgat', in M. Brands e.a. (red.), *Uit het werk van dr. J. Presser*, Amsterdam 1969, 283-294.
- Presser, J., 'Memoires als geschiedbron', in M. Brands e.a. (red.), *Uit het werk van dr. J. Presser*, Amsterdam 1969, 277-282.
- Prins, M.; Steenhuis, P.-H., *Andere Achterhuizen. Verhalen van Joodse onderduikers*, Amsterdam 2010.
- Pronk, I., 'Brand verwoest werkbarak van Anne Frank', in *Trouw*, 20 juli 2009.
- Raczymow, H., 'Memory Shot Through with Holes', in *Yale French Studies* 85 (1994), 98-106.
- Reichenfeld, K., 'Leben? oder Theater? Regie Charlotte Salomon', in *Jong Holland* (1991) 4, 20-29.
- Ribbens, K., e.a., *Oorlog op vijf continenten. Nieuwe Nederlanders & de geschiedenissen van de Tweede Wereldoorlog*, Amsterdam 2008.
- Richards, G., 'What is Cultural Tourism', in E. den Hartigh (red.), *Erfgoed voor toerisme. Een visie van de gezamenlijke erfgoedkoepels op erfgoed en cultuurtoerisme*, Amsterdam 2003, 29-45.
- Ricoeur, P., 'Life. A Story in Search of a Narrator', in M. Valdés (ed.), *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination*, New York (et al.) 1991, 425-437.
- Riera, M.; Schaffer, G. (eds), *The Lasting War. Society and Identity in Britain, France and Germany After 1945*, Basingstoke/New York 2008.
- Rogoff, I., 'Dieses obscure Objekt der Begierde'. Reflexionen über Verlust, Auslöschung und die Politik des Gedenkens', in J. Gerz, 2146 *Steine. Mahnmale gegen Rassismus Saarbrücken*, Stuttgart 1993, 156-165.
- Rojek, C., *Cultural Studies*, Cambridge (et al.) 2007.
- Romein, J., 'Kinderstem', in *Het Parool*, 3 april 1946.
- Rosenfeld, G., 'A Looming Crash or a Soft Landing? Forecasting the Future of the Memory "Industry"', in *Journal of Modern History* 81 (2009), 122-158.
- Roth, P., *The Ghost Writer*, New York 1979.
- Rothberg, M., '"We Were Talking Jewish". Art Spiegelman's Maus as "Holocaust" Production', in *Contemporary Literature* 35 (1994) 4, 661-687.
- Rothuizen, J., *De zachte atlas van Amsterdam*, Amsterdam 2009.
- Rothuizen, J., *De zachte atlas van Nederland*, Amsterdam 2011.
- Rousso, H., *Le syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*, Paris 1987.
- Rubinstein, R., 'Charlotte Salomon. A Visual Testament', in *Art in America* 87 (1999) 1, 76-83.
- Rutte, M., 'Voorwoord', in Nationaal Comité 4 en 5 mei, *Breekbare dagen. 4 en 5 Mei door de jaren heen*, Amsterdam 2012, 9.
- Sacks, J., *Hoop en Tragedie / Hope and Tragedy*, Tilburg 2009.
- Salomon, C., *Leven? of Theater?*, vertaling van J. Herzberg, ingeleid door J. Belinfante e.a., Zwolle/Amsterdam 1998.
- Schlögel, K., *Im Raume Lesen Wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Frankfurt am Main 2007.
- Schmidt-Wulffen, S., 'The Monument Vanishes. A Conversation with Esther and Jochen Gerz', in J. Young (ed.), *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*, Munich/New York 1994, 69-75.

- Schmidt, H.-W., 'Biography', in J. Gerz, *Res Publica. The Public Works 1968-1999*, Ostfildern/New York 1999, 16-21.
- Schoeller, W., 'Erinnerungskünstler Jochen Gerz. Zeitspuren ins Unsichtbare', in *Du Europäische Kunstzeitschrift* 10 (1997), 3.54-4.18.
- Schultz, D.; Timms, E., 'Charlotte Salomon. Images, Dialogues and Silences', in *Word & Image* 24 (2008) 3, 269-281.
- Schulze, S., 'Kunst! Und Leben. Charlotte Salomons Arbeit im Spiegel der zeitgenössischen Kunstströmungen', in E. van Voolen (Hg.), *Charlotte Salomon. Leben? Oder Theater?*, München (et al.) 2004, 393-403.
- Schwab, G., *Haunting Legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma*, New York 2010.
- SDU Uitgeverij, *In Memoriam*, Den Haag 1995².
- Siertsma, B., *Uit de diepten. Nederlandse egodocumenten over de nazi concentratiekampen*, Vught 2007.
- Sontag, S., *Kijken naar de pijn van anderen*, Amsterdam 2003 (*Regarding the Pain of Others*, New York 2002).
- Spiegelman, A., *Maus I: A Survivor's Tale. My Father Bleeds History*, New York 1986.
- Spiegelman, A., *Maus II: A Survivor's Tale. And Here My Troubles Began*, New York 1991.
- Spiegelman, A., *Breakdowns. Portrait of the Artist as a Young %@&*!*, New York 2008 (*Breakdowns. From Maus to Now*, New York 1977).
- Spiegelman, A., *De volledige editie Maus. Vertelling van een overlevende*, Amsterdam 2012 (*The Complete Maus. A Survivor's Tale*, New York 1996).
- Spiegelman, A., *MetaMaus*, Amsterdam 2012 (*MetaMaus*, New York 2011).
- Staay, A. van der, *Wereldkoers. Culturele groei als mondiaal proces*, Amsterdam 2009.
- Stam, J., '17.964 Anne Franks', in *De Volkskrant*, 8 februari 2012.
- Staub, M., 'The Shoah Goes On and On. Remembrance and Representation in Art Spiegelman's Maus', in *Melus* 20 (1995) 3, 33-46.
- Steenmeijer, A. (red.), *Weerklank van Anne Frank*, Amsterdam 1970.
- Steinz, P., 'Niets is te erg om af te beelden. Art Spiegelman over strips, muizen en de Holocaust' (interview met Art Spiegelman), in *NRC*, 10 juni 1994.
- Stewart, S., *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham/London 2005⁹.
- Summerfield, D., 'Raising the Dead. War, Reparation and the Politics of Memory', in *British Medical Journal* 311 (1995), 495-497.
- Tabachnick, S., 'The Religious Meaning of Art Spiegelman's Maus', in *Shofar* 22 (2004) 4, 1-13.
- Tannen, D., 'Silence. Anything But', in D. Tannen; M. Saviile-Troike (eds), *Perspectives on Silence*, Norwood 1985, 93-111.
- Terdiman, R., *Present Past. Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca/London 1993.
- Thormann, J., 'The Representation of the Shoah in Maus. History as Psychology', in *Res Publica* 8 (2002), 123-139.
- Tilmans, K., e.a. (eds), *Performing the Past. Memory, History, and Identity in Modern Europe*, Amsterdam 2010.
- Tinberg, H., 'Taking (and Teaching) the Shoah Personally', in *College English* 68 (2005) 1, 72-89.
- Tomberger, C., 'Die Wiederkehr des Künstler-Helden Jochen Gerz im "Duell mit der Ver-

- drängung””, in I. Eschebach e.a. (Hg.), *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des National-Sozialistischen Genozids*, Frankfurt am Main/New York 2002, 395-415.
- Urry, J.; Larsen, J., *The Tourist Gaze* 3.0, London 2011.
- Van Langenhove, K., ‘Verhalen schrijven de stad’, in *Rekto Verso*, november/december 2012.
- Van Langenhove, K.; De Voeght, L., ‘Hoeveel toekomst heeft het verleden? Gesprek Berber Bevernage – Frederik Le Roy’, in *Rekto Verso*, december 2010.
- Veldhuijzen van Zanten-Hyllner, M. (Ministerie van vws), ‘Herdenken Tweede Wereldoorlog’ (brief aan de Voorzitter van de Tweede Kamer der Staten-Generaal), Den Haag 25 januari 2012, 1-15.
- Vermeulen, M., ‘Doodstil’, in *De Volkskrant*, 13 december 2008.
- Vice, S., “‘It’s about time’. The Chronotope of the Holocaust in Art Spiegelman’s *Maus*”, in J. Baetens (ed.), *The Graphic Novel*, Leuven 2001, 47-60.
- Vickery, J., ‘Public Art as Public Authorship. Jochen Gerz’s *Future Monument* and *The Public Bench* in Coventry City Centre’, in *Public Art Online*, November 2003.
- Vogelaar, J., *Over kampliteratuur*, Amsterdam 2006.
- Voolen, E. van, ‘Einführung’, in E. van Voolen (Hg.), *Charlotte Salomon. Leben? Oder Theater?*, München (et al.) 2004, 8-11.
- Voorde, L.-L. ten, ‘In Memoriam. Een emotioneel pleidooi dat werkt’, in *PhotoQ.nl*, 24 februari 2012.
- Vree, F. van, *In de schaduw van Auschwitz. Herinneringen, beelden, geschiedenis*, Groningen 1995.
- Vree, F. van; Laarse, R. van der, ‘Ter inleiding’, in F. Van Vree; R. Van der Laarse (red.), *De dynamiek van de herinnering. Nederland en de Tweede Wereldoorlog in een internationale context*, Amsterdam 2009, 7-15.
- Vree, F. van, ‘De dynamiek van de herinnering. Nederland in een internationale context’, in F. van Vree; R. van der Laarse (red.), *De dynamiek van de herinnering. Nederland en de Tweede Wereldoorlog in een internationale context*, Amsterdam 2009, 17-40.
- Ward, L., *Six Novels in Woodcuts*, Des Moines 2010.
- Watson, J., ‘Autobiography as Cultural Performance. Charlotte Salomon’s *Life? or Theatre?*’, in S. Smith (ed.), *Interfaces. Women, Autobiography, Image, Performance*, Ann Arbor 2002, 342-382.
- Welten, R., *Het ware leven is elders. Filosofie van het toerisme*, Zoetermeer 2013.
- Welten, R., *Onder vreemden. De ander in de reisliteratuur*, Zoetermeer 2014.
- White, H., ‘The Value of Narrativity in the Representation of Reality’, in *Critical Inquiry* 7 (1980) 1, 5-27.
- Widdershoven, G., ‘The Story of Life. Hermeneutic Perspectives on the Relationship between Narrative and Life History’, in R. Josselson; A. Lieblich (eds), *The Narrative Study of Lives I*, Newbury Park (et al.) 1993, 1-20.
- Wiersinga, J., ‘De ontwikkeling van staten en andere machtsystemen. Een hypothese’, in *Leidschrift* 13 (1998), 103-114.
- Wilson, S., ‘A Stranger with Secrets. Jochen Gerz, *Future Monument*, *Public Bench*’, conference paper for *Public Art. Public Authorship*, Warwick Arts Centre, November 29, 2003.
- Wippermann, W., *Denken statt Denkmalen. Gegen den Denkmalswahn der Deutschen*, Berlin 2010.
- Withuis, J., *Erkenning. Van oorlogstrauma naar klaagcultuur*, Amsterdam 2002.

- Withuis, J., *Na het kamp. Vriendschap en politieke strijd*, Amsterdam 2005.
- Withuis, J., 'Over de sociale context van het autobiografisch geheugen', in *Cogiscope* 2 (2006) 1, 7-12.
- Wood, P., *Conceptuele kunst*, Bussum 2002 (*Conceptual Art*, London 2002).
- Young, J., *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven/London 1993.
- Young, J., 'The Anne Frank House. Holland's Memorial "Shrine of the Book"', in J. Young (ed.), *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*, Munich/New York 1994, 131-137.
- Young, J., 'Toward a Received History of the Holocaust', in *History and Theory* 36 (1997) 4, 21-43.
- Young, J., 'The Holocaust as Vicarious Past. Art Spiegelman's Maus and the Afterimages of History', in *Critical Inquiry* 24 (1998) 3, 666-699.
- Young, J., *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven/London 2000.
- Zwarte-Walvisch, K. de, *Alles ging aan flarden. Het oorlogsdagboek van Klaartje de Zwarte-Walvisch*, Amsterdam 2009.

In digitale media

Cd's

Joods Historisch Museum, *Charlotte Salomon. De complete collectie*, Amsterdam 2002.

Dvd's

- Lindwer, W., *Anne Frank. De laatste zeven maanden*, Dutch Filmworks 2005.
- Lindwer, W., *In Memoriam. Herinnering aan een vermoord kind*, Source 1 Media 2012.
- Weisz, F., *Leven? of Theater?*, Homescreen 2012.

Websites

- Andere Achterhuizen: <<http://www.andereachterhuizen.nl>>.
- Anne Frank Stichting: <<http://www.annefrank.org/nl>>.
- Art Das Kunstmagazin: <www.art-magazin.de>
- Auschwitz-Birkenau Foundation: <<http://www.foundation.auschwitz.org>>.
- Buitenbeeldenbeeld: <<http://www.buitenbeeldenbeeld.nl>>.
- Community Joods Monument: <<http://www.communityjoodsmonument.nl>>.
- Dagblad Trouw: <<http://www.trouw.nl>>.
- Digitaal Monument Joodse Gemeenschap in Nederland: <<http://www.joodsmonument.nl>>.
- Etcetera (Tijdschrift podiumkunsten): <<http://theater.ua.ac.be>>.
- Geheugen van Nederland (Beeldbank): <<http://www.geheugenvannederland.nl>>.
- Gerz Studio: <<http://www.jochengerz.eu>>.
- Geschiedenis 24: <<http://www.geschiedenis24.nl>>.
- Glossen (German Literature and Culture after 1945): <<http://blogs.dickinson.edu/glossen/>>.
- Hochschule für Grafik und Buchkunst: <<http://www.hgb-leipzig.de/>>.
- Instituut voor Oorlogs-, Holocaust- en Genocidestudies (NIOD): <<http://www.niod.knaw.nl>>.

Joods Historisch Kindermuseum: <<http://www.jhmkindermuseum.nl>>.

Joods Historisch Museum: <<http://www.jhm.nl>>.

Literatuurplein.nl: <<http://www.literatuurplein.nl>>.

Madurodam: <<http://www.madurodam.nl>>.

Mediamatic Foundation: <<http://www.mediamatic.net>>.

Nationaal Comité 4 en 5 mei: <<http://www.4en5mei.nl>>.

Nationale Stichting ter bevordering van Vrolijkheid: <www.vrolijkheid.nl>.

Nederlands Auschwitz Comité: <<http://www.auschwitz.nl>>.

Nederlandse Encyclopedie: <<http://www.encyclo.nl>>.

Nederlandse Omroep Stichting (NOS): <<http://nos.nl>>.

Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO): <<http://www.nwo.nl>>.

Nieuw Amsterdam: <<http://www.nieuwamsterdam.nl>>.

NRC Boeken: <<http://nrcboeken.vorige.nrc.nl>>.

PhotoQ.nl: <<http://photoq.nl>>.

Public Art Online: <www.publicartonline.org.uk>.

Rekto Verso (Tijdschrift voor cultuur en kritiek): <<http://www.rektoverso.be>>.

Rijsoverheid: <<http://www.rijksoverheid.nl>>.

Soeterbeeck Programma: <<http://www.ru.nl/soeterbeeckprogramma/>>.

Stadsarchief Amsterdam: <<http://stadsarchief.amsterdam.nl>>.

Toerisme Vlaanderen: <<http://www.duurzaamtoerismeonderwijs.be>>.

TracesOfWar.com: <<http://nl.tracesofwar.com>>.

TwenteUITdekunst: <<http://www.twenteuitdekunst.nl>>.

USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education: <<http://sfi.usc.edu>>.

USC Shoah Foundation Institute Visual History Archive: <<http://sfi.usc.edu/explore>>.

YouTube: <<http://www.youtube.com>>.

Zeit Online: <<http://www.zeit.de>>.

Samenvatting

Een boek om in te wonen. De verhaalcultuur na Auschwitz

Het thema van deze studie wordt in de proloog geïllustreerd door het verhaal van Odd Nansen en Thomas Buergenthal. In een ziekenbarak van een concentratiekamp wisselen zij verhalen uit. Beiden overleven de oorlog en vinden elkaar terug in de memoires die zij publiceren en in de idealen die zij voorleven. Hun verhaal brengt de uitspraak van de Franse filosoof Paul Ricoeur in herinnering: 'Het leven is als een verhaal op zoek naar een verteller'. Zij laten zien wat er kan gebeuren als mensen voor elkaar zo'n verteller worden. Dan geven de verhalen vrijheid door en scheppen toekomst.

Vrijheid geven we door via het vertellen van verhalen. In de talloze studies die de afgelopen decennia verschenen zijn over de herinneringscultuur en over de herinnering aan de Shoah in het bijzonder, stuiten vakwetenschappers echter steeds op hetzelfde probleem. Brengt met het verstrijken van de tijd, het dreigende verlies van verhalen zoals die van Thomas Buergenthal en Odd Nansen, de toekomst van onze herinneringscultuur – en daarmee onze vrijheid – in gevaar? Is de enige manier om weerstand te bieden aan deze culturele achteruitgang inderdaad het aangaan van een strijd tegen de vergetelheid?

In hoofdstuk 1 van deze studie introduceer ik een alternatieve benaderingswijze van de herinneringscultuur. Vanuit *cultural studies* presenteer ik een heuristisch model dat uitgaat van een 'narratieve dynamiek'. Dit model veronderstelt de herinneringscultuur als een onuitputtelijke bron van verhalen waarin twee typen verhalen circuleren: de zogenaemde *master narratives* en *counterstories*. Waar master narratives ons voorzien van een collectief gedragen mens- en wereldbeeld, nemen counterstories stelling tegen de vanzelfsprekend geworden ideeën, beelden en culturele praktijken die in een master narrative besloten liggen. Counterstories brengen dimensies van een herinneringscultuur aan het licht waarvoor in andere verhalen niet of nauwelijks plaats is. Deze studie is een pleidooi voor de ontwikkeling van een counterstory die de grenzen van het huidige master narrative 'Nooit meer Auschwitz' bereflecteert en deze waar nodig bijstelt.

In hoofdstuk 2 plaats ik de master narratives en counterstories waarmee we de herinnering aan het oorlogsverleden levend houden allereerst in een historisch perspectief. Het master narrative 'Nooit meer Auschwitz', dat sinds de jaren tachtig een centrale plaats in ons publieke bewustzijn veroverd heeft, is voorafgegaan door en ontstaan uit enkele andere verhalen die elkaar in de jaren na de bevrijding op-

volgden. Vervolgens geef ik aan dat met iedere nieuwe vorm van genocide die zich aandient, het master narrative aan overtuigingskracht verliest. De eensgezinde strijd tegen uitsluiting en marginalisering blijkt verheven tot een ideaal dat niet langer strookt met de realiteit.

Het master narrative verliest geleidelijk aan zijn *grip op* de werkelijkheid; gelijktijdig wordt ook ons *begrip van* de werkelijkheid in gevaar gebracht. Het grote verhaal wordt in toenemende mate geconfronteerd met het verlies van de vele kleine verhalen die de boodschap ‘Dit nooit meer!’ van oorsprong betekenis hebben gegeven. Het verhaal bevestigt en construeert bovendien onze culturele identiteit op een negatieve wijze; het maakt bovenal duidelijk waarmee wij ons *niet* willen identificeren: Auschwitz. De vraag hoe de herinneringscultuur naar de toekomst toe in positieve zin te profileren, blijft vooralsnog onbeantwoord.

Er is een herziene reflectie nodig op onze herinneringscultuur. Ik schets in hoofdstuk 3 enkele perspectieven op basis waarvan de narratieve dynamiek van en in de herinneringscultuur opnieuw op gang kan worden gebracht. Er is een narratieve wending mogelijk, zo luidt de hypothese van dit onderzoek, die de vraag naar de toekomst *van* de herinneringscultuur beantwoordt en nieuw perspectief geeft vanuit de toekomstverwachting die *in* deze cultuur schuilgaat. Deze omslag ligt in het huidige master narrative zelf besloten maar komt niet vanzelfsprekend aan het licht. De herinnering aan de Shoah bestaat immers voor het merendeel uit verhalen die te traumatisch zijn om tot een coherente vertelling te komen. De verhalen die tegen alle waarschijnlijkheid in bewaard zijn gebleven, herinneren ons bovendien aan de even zovele verhalen die verloren zijn geraakt. De vraag hoe onszelf een plaats te geven in een verhaal dat wij ons niet kunnen herinneren, stelt ons in toenemende mate voor een probleem en wint aan urgentie.

Ik verken in hoofdstuk 4 de mogelijkheid om de individuele verhalen die van het huidige master narrative deel uitmaken, te lezen en te interpreteren als counterstories met een sterke morele zelfdefinitie: als verhalen die aangeven ‘Dit zijn wij!’ Deze verhalen laten op de eerste plaats zien dat gedachtenis verlies markeert en bewust maakt van afwezigheid. Op de tweede plaats tonen de counterstories aan dat het herinneren en gedenken vanuit de stilte en leegte die de geschiedenis bewaart geen reductie van betekenis inhoudt. Het ontsluit juist een reservoir aan betekenissen die in het huidige master narrative ‘Nooit meer Auschwitz’ onzegbaar en onzichtbaar blijven. Op de derde plaats wordt duidelijk dat deze betekenissen niet alleen gelegen zijn in het *verhaal* als cultuurproduct, maar in het culturele en sociale proces dat het *vertellen* van deze verhalen voor de toekomst creëert. Aan de hand van vier voorbeelden wordt deze overgang van verhaal naar verteller bereflecteerd en geïllustreerd.

In hoofdstuk 4.1 werk ik de deelhypothese uit dat de publieke verslaglegging van persoonlijke verhalen een maatschappelijk belang heeft. Het beeldverhaal van Art Spiegelman toont aan dat dit maatschappelijke belang in onze ethische verbeelding wortelt. Hoofdstuk 4.2 is een uitwerking van de deelhypothese dat het maatschappelijke belang van het herdenken een verbinding aan dient te gaan met onze per-

soonlijke leefwereld. Het Anne Frank Huis laat zien dat deze verbinding tot stand komt en standhoudt op basis van een authentieke erfgoedervaring. Het herdenken van een persoonlijke leefwereld schept ruimte voor een publieke vorm van rouw, zo luidt de derde deelhypothese. In hoofdstuk 4.3 maakt het theaterstuk van Charlotte Salomon zichtbaar dat deze publieke vorm van rouw de verwerking van een cultureel trauma verlangt. Hoofdstuk 4.4 ten slotte is een uitwerking van de deelhypothese dat publieke rouw deel is van het voortgaande leven en van de voortgang van het leven afhankelijk is. Het gedenkplein van Jochen Gerz maakt duidelijk dat we aan deze rouw onze naam kunnen verbinden via een publiek auteurschap. Als zodanig zijn we in staat de herinnering aan het oorlogsverleden te bewaren door haar te bewonen.

De verhaalcultuur na Auschwitz kan door de verschuiving van verhaal- naar vertelvorm onmogelijk tot een *closure* gebracht worden. In hoofdstuk 5 pleit ik ervoor de herinneringscultuur op te vatten als een counterstory die het collectieve verhaal dat onze cultuur identiteit en betekenis geeft steeds opnieuw weet te verbinden met de actuele maatschappelijke, politieke en culturele situatie. Een herinneringscultuur die als zodanig gericht is op de toekomst draagt vanuit haar tendens tot sterke morele zelfdefinitie het risico in zich een geloof in maakbare vooruitgang te verkondigen. Het zijn de verhalen die in het oorlogsverleden besloten liggen die tegen dit onrealistisch optimisme stellingnemen. Zij breken een lans voor het bewaren van de hoop op verandering. Dit niet maakbare vooruitgangsgeloof wordt in de conclusie van dit onderzoek omschreven als de ultieme vorm van vrijheidsverwerkelijking.

In de epiloog van deze studie, waarin ik terugkeer naar het verhaal van Thomas Buergenthal en Odd Nansen, wordt nog eens bevestigd dat de herinneringscultuur geen afgesloten hoofdstuk is. De verhalen uit het verleden verbinden zich met ons verhaal. Wij brengen dit verhaal verder, scherpen het aan en doen er soms onbedoeld afbreuk aan. Waarin dit verhaal uitmondt, is onmogelijk te voorspellen. Te midden van deze twijfel en onzekerheid geven wij het voortgaande leven vorm en houden we de hoop op verandering onder ons levend. De verhaalcultuur na Auschwitz ontvouwt zich als een boek om in te wonen. Een boek met een open einde.

Summary

A Book to Live In. The Story Culture After Auschwitz

The theme of this study is illustrated in the prologue by the story of Odd Nansen and Thomas Buergenthal. They exchanged stories in one of the sick barracks of a concentration camp. Both men survived the war and found each other again in the memoirs they published and in the ideals they practice(d) in their lives. Their story reminds one of Paul Ricoeur's dictum: 'Life is like a story in search of a narrator'. Nansen and Buergenthal show what can happen when people become story tellers. The stories become vehicles that pass on freedom and create a future.

We pass on freedom by telling stories. However, in the countless studies that have appeared in the past few decades on remembrance culture and on memories of the Shoah in particular, specialists keep on being confronted with the same problem. Does the passage of time and the danger of stories like those of Thomas Buergenthal and Odd Nansen disappearing jeopardize the future of our remembrance culture, and with it our freedom? Is engaging in a battle against forgetting really the only way to defend ourselves against this cultural decline?

In Chapter 1 of this study, I introduce an alternative approach to remembrance culture. From the perspective of *Cultural Studies* I present a heuristic model starting from a 'narrative dynamics'. This model postulates remembrance culture as an inexhaustible source of stories in which two types of stories circulate: the so-called *master narratives* and *counterstories*. While master narratives supply us with a view of humankind and the world that is collectively subscribed to, counterstories take issue with ideas, images and cultural practices incorporated within master narratives that have acquired a self-evident status. Counterstories thus bring to light dimensions of a remembrance culture that other stories hardly deal with or fail to capture completely. This study makes a plea for the development of a counterstory that explores and reflects on the limitations of the present master narrative of 'Never again Auschwitz' and adjusts these where necessary.

In Chapter 2, I start by placing into historical perspective the master narratives and the counterstories through which we keep the memory of the war record alive. The master narrative of 'Never again Auschwitz', that since the nineteen eighties has acquired a central place in our public awareness, was preceded by and originated from some other stories that succeeded each other in the years after the Second World War. I subsequently indicate that with every new form of genocide that presents itself, the power of persuasion of the master narrative diminishes. The unit-

ed battle against exclusion and marginalization appears to have been elevated and turned into a lofty ideal that no longer corresponds to reality.

The master narrative is gradually losing its *grip on* reality; at the same time, its *understanding of* reality is in danger. The big story is increasingly being confronted with the loss of the many small stories that originally lent significance to the message 'Never again!' Besides this, the story confirms and constructs our cultural identity in a negative way; more than anything else, it makes clear what we do NOT wish to identify with: Auschwitz. The question as to how a positive profile of remembrance culture is to be constructed remains as yet unanswered.

Our remembrance culture requires renewed reflection. In Chapter 3, I outline a number of perspectives that can serve as a basis for rekindling the narrative dynamics of remembrance culture. The hypothesis of this research is that a narrative turnaround can be effectuated that answers the question of the future *of* remembrance culture and offers a new perspective on the future emerging from the expectations hidden *in* this remembrance culture. This turnaround lies encapsulated within the current master narrative itself but does not come to light automatically. The memory of the Shoah for the main part consists of stories that are too traumatic to yield a coherent narrative. Besides this, the stories that have survived against all odds remind us of just as many stories that have been lost forever. The question as to how we are to place ourselves in a story that we cannot remember is a growing problem and one that is becoming increasingly urgent.

In Chapter 4, I explore the possibility of reading and interpreting individual stories that are part of the current master narrative as counterstories with a strong moral self-definition; as stories that tell us: 'This is us, this is what we are!' These stories first of all show that remembrance marks loss and makes people aware of absence. Secondly, these counterstories show that remembering and commemorating from the silence and the emptiness preserved by history does not imply a reduction of meaning. On the contrary, it opens up a reservoir of meanings that remain unutterable and invisible in the current master narrative of 'Never again Auschwitz.' Thirdly, it becomes clear that these meanings do not only lie in the *story* as a product of culture, but in the cultural and social processes that the *telling* of these stories may create in the future. This shift from story to story teller is reflected upon and illustrated on the basis of four examples.

In Chapter 4.1, I work out the component hypothesis that public reporting of personal stories serves a societal purpose. Art Spiegelman's comic strip shows that this societal importance is rooted in our ethical imagination. Chapter 4.2 works out the component hypothesis that the societal importance of commemoration needs to be connected to our personal sphere of life. The Anne Frank House shows that this connection is indeed made and is maintained through an authentic experience of a shared heritage. The third component hypothesis is that commemoration of a personal sphere of life creates room for a public form of mourning. In Chapter 4.3, the theatre play by Charlotte Salomon brings out that this public form of mourning requires the facing of a cultural trauma and ways of coping with it. Finally, Chapter

4.4 works out the component hypothesis that public mourning is both part of and a confirmation of the fact that life that goes on and indeed depends on life going on. Jochen Gerz's monument shows that we can attach our names to his mourning through public authorship. We are thus able to keep the memory of the war alive by living in it.

Because of the shift from story to story teller, it has become impossible to achieve *closure* in the story culture after Auschwitz. In Chapter 5, I argue in favor of considering remembrance culture as a counterstory, that will keep on connecting the collective story that lends identity and meaning to our culture to the current societal, political and cultural situation. Because of its tendency towards strong moral self-definition, a remembrance culture which is thus future-oriented runs the risk of preaching a belief in the ability to manage the course of progress. The stories from the war record take issue with this unrealistic optimism. They break a lance for not losing faith in the possibility of change. In the conclusion of this research, this belief in progress-that-cannot-be-managed is described as the ultimate form of the realization of freedom.

The epilogue of this study, in which I return to the story of Thomas Buergenthal and Odd Nansen, once again confirms that remembrance culture is not a 'thing of the past.' The stories from the past connect with our own story. We take this story further, confirm and increase its relevance, and sometimes unintentionally fail to do it justice. Where this story will take us is impossible to predict. Amidst this doubt and uncertainty we model our lives, keeping the hope of change alive among us. The story culture after Auschwitz unfolds as a book to live in. A book with an open ending.

Vertaling: Hans Verhulst

Woord van dank

Boeken bieden tijdelijk onderdak aan een schrijver en zijn lezer: ze zijn te betrekken als een huis. Deze metafoor is door de Utrechtse kunstenaar Frank Halmans op verrassende wijze verbeeld. Zijn sculptuur *De lange nacht* (2006) – oorspronkelijk de titel van een boek met verhalen en prenten over de Tweede Wereldoorlog – bestaat uit een plank met daarop een rijtje boeken van verschillende formaten. De kaft en bladzijden dienen als deuren, ramen, vensterbanken en kamers: het zijn huizen geworden, deze boeken.

Met deze studie hoop ik bij te dragen aan een herziene reflectie op de herinneringscultuur, die uiteindelijk ook onze kijk op herinneringskunst verandert. Wie de boekenplank in het kunstwerk van Frank Halmans bekijkt vanuit het master narrative ‘Nooit meer Auschwitz’, ziet een bundeling verhalen die van de ondergang zijn gered en naarmate de tijd verstrijkt, bedekt zullen raken onder een dikke laag stof. Wie deze boeken benadert vanuit de counterstory die ik in dit onderzoek ontwikkelde, ziet een verzameling boeken die deel uitmaken van onze eigen leefwereld. In deze boeken staan verhalen waarin wij wonen.

Een groot aantal mensen heeft bijgedragen aan de totstandkoming van dit boek. Enkelen van hen ken ik slechts bij naam en wil ik in het bijzonder noemen. Mijn dank gaat uit naar Thomas Buergenthal en Odd Nansen, naar Art Spiegelman, Anne Frank, Charlotte Salomon en Jochen Gerz. De verhalen van deze mensen, van deze levenden en doden, staan in dit onderzoek centraal: zij hebben het verleden ontsloten als een bewaarplaats van herinnering. Hun hoop spreekt boekdelen. Mijn dank gaat eveneens uit naar de kunstenaars, uitgevers, musea, theaters en erfgoedorganisaties die het verhaal van deze mensen deel hebben gemaakt van onze verbeelde werkelijkheid. Voor de generositeit waarmee zij (beeld)materiaal hebben afgestaan ten gunste van dit boek ben ik hen zeer erkentelijk.

Er zijn een paar mensen die mij de afgelopen jaren op een bijzondere manier terzijde hebben gestaan. Ik noem hen bij naam. Op de eerste plaats ben ik veel dank verschuldigd aan mijn promotor Erik Borgman. Hij heeft mij het grootste goed gegeven dat een beginnend onderzoeker zich kan wensen: de vrijheid en het vertrouwen om mijn eigen visie te ontwikkelen. Dit boek komt voort uit de vele intensieve gesprekken die wij voerden en die mij steeds opnieuw hoopvol stemden. Maaike de Haardt, mijn tweede promotor, daagde mij keer op keer uit mijn associatieve logica om te zetten in een wetenschappelijk verantwoord schrijven. Mijn liefde voor

kunstbeschouwing werd aangewakkerd tijdens de colleges die ik bij haar als student volgde. De overige leden van de promotiecommissie dank ik voor de tijd en aandacht waarmee zij mijn werk na voltooiing beoordeelden.

Deze publicatie heeft aan scherpste gewonnen door de zorgvuldige eindredactie van Magda Misset-van de Weg. Ik ben Uitgeverij Verloren, in het bijzonder in de persoon van Anja van Leusden, dankbaar voor de wijze waarop de handelseditie van mijn proefschrift tot stand is gebracht. De J.E. Jurriaanse Stichting en de L.J. Maria Stichting leverden in dit verband een belangrijke financiële bijdrage. Ik ben deze fondsen zeer erkentelijk.

Met mijn collega's van het Departement Cultuurwetenschappen (Tilburg School of Humanities) kan ik lezen en schrijven. Mijn dank gaat in het bijzonder uit naar mijn vakgenoten van de onderzoeksgroep Valorisatie. Het engagement waarmee we maatschappelijk relevante projecten initieerden, heb ik ervaren als een verrijking van mijn onderzoekstijd. Datzelfde geldt voor het contact met mijn aio-collega's binnen en buiten Tilburg University. Met hen deelde ik interdisciplinariteit én een grote mate van solidariteit.

In de afgelopen jaren wist ik mij omringd door mensen met wie ik een geschiedenis deel en waarmee ik toekomst zal schrijven. Een speciaal woord van dank is in dit verband bestemd voor mijn familie en vrienden. Zij vormen het netwerk van verhalen waarbinnen mijn leven betekenis heeft. Ik draag dit boek ten slotte op aan mijn ouders aan wie ik mijn eigen stem als verteller te danken heb, en zoveel meer.

Namenregister

- Abram, Sientje 64-67
Adler, Silvia 90-91
Adorno, Theodor 47-48, 228
Aken 155
Alexander, Jeffrey 174-175
Allen, Woody 171
Alphen, Ernst van 175, 184-185, 187, 206, 208
al-Qaida 35
Amahorseija, Ita 134, 166
Amerika 106, 126, 138, 158, 184, 277
Amsterdam 38-39, 43-46, 55, 63-64, 133-135, 138, 146-147, 149, 151, 153-158, 171, 181-182, 187, 210, 248, 277
Ankersmit, Frank 14, 71
Anne Frank Huis 133, 136, 138, 146, 156-160, 166-167, 275
Anne Frank Stichting 133-134, 138-139, 141-142, 153, 158, 166
Antillen 249
Arendt, Hannah 16, 171, 235
Ashworth, Gregory 135, 161
Asscher-Pinkhof, Clara 63-64
Assmann, Aleida 68, 75, 79
Assmann, Jan 20
Auschwitz *passim*
Auschwitz-Birkenau 39, 80, 131, 155
Auschwitz-Birkenau Foundation 159
Auslander, Shalom 151-153, 169
Austria, Maria 156, 160

Baggerman, Arianne 140-141
Barker, Chris 14, 25-26
Barnett, Claudia 186, 190-191
Barnouw, David 56, 139, 145, 160
Barth, Karl 244

Barthes, Roland 13-14
Bazel 214
Beckett, Samuel 91
Belgrado 210
Belinfante, Judith 190, 280
Belvedere 228
Belzec 131
Benjamin, Walter 65-66, 171
Bep [Voskuijl] 149, 162
Bergen-Belsen 53, 63, 126, 145, 151, 153, 155
Berlijn 172, 176, 179-180, 185, 194-198, 203, 212, 237-238, 240-241, 244-246
Bibi [zie Spiegelman, Art] 80, 124
Bielsko 99, 108
Bill, Max 214
Blanke, M. 224, 247
Blok, Cor 93
Bochum 245-246
Bockovskij, Juzik Thomas 232
Bodelier, R. 48
Boekarest 87
Boevink, Wim 154, 253
Bolkestein, Gerrit 140, 143, 150, 161
Bonn 213, 225, 247
Boom, Bart van der 49-51
Boon-van der Starp, B. 248
Borgman, E. 24
Bortkova, Polina 231
Bosmajian, H. 129
Boym, Svetlana 71
Brazilië 158
Brecht, Bertold 190
Bremen 242
Brenner, Rachel 142
Broadway 157

- Brückle, Wolfgang 238-240, 243-244
 Buchenwald 53, 180, 227-228
 Buerghenthal, Thomas 9-11, 13, 26, 53, 72, 277-278
 Bureau voor joodse Emigratie 180
 Buruma, I. 27
- Cage, John 214
 Caïro 210
 Catskills 113, 115, 122, 124
Centre for Contemporary Cultural Studies 15
 Centrum Informatie en Documentatie
 Israël 23
 Chabarowsk 233
 Chagall, Marc 72, 171
 Chalatenko, Grig 232
 Clemence, Vécirin 231
 Cohen, Job 171
 Colón, Ernie 166
 Comenencia, Paul 249
 Cordes, C. 220, 223
 Costera Meijer, Irene 83, 85-86, 95
 Côte d'Azur 183
 Coumans, Anke 51-52
 Coventry 242-245
 Curaçao 248-249
- Daberlohn, Amadeus 201, 205
 Dachau 33, 53, 122, 180, 227-230, 239, 248
 Dekker, Rudolf 140-141
 Demnig, Gunter 220
 Den Haag 11, 248
 Doherty, Thomas 125
 Dokie [Heerma van Voss] 61-62
 Dorachova, Dita 264
 Draaisma, Douwe 57-58, 60
 Drancy 183
 Drateln, Doris von 217
 Dresden, Sem 147
 Driel, Hans van 35, 51-53
 Duitsland *passim*
 Durlacher, Jessica 146, 157, 279
 Dwork, Debórah 50-51
 Dylan, Bob 171
- Egger, Daniël 44-46, 58
 Egger, Hélène 42-46, 48, 55, 58
 Egger, Julius 44-46, 55, 58
 Eichmann, Adolf 31, 180
 Einstein, Albert 72, 171
 Eisenman, Peter 241
 Elbaum, Dahlia 193
 Engeland 158, 161, 166, 189, 242
 Ettinger, Bracha 207
 Europa 23, 27, 29, 32-34, 37, 40, 49, 51, 73, 89, 133, 142, 183, 215, 220, 226, 233, 237, 241, 245-246, 256, 259-260, 262
- Faassen, Marijke van 140, 142, 161
 Felstiner, Mary 176-179, 182-183, 185-187, 192-195, 199-201, 203, 205
 Fine, Ellen 88
 Florence 216
 Florida 126
 Flynt, Henry 212-213
 Foucault, Michel 15
 Frank, Anne 24, 63-64, 78-79, 94, 133-170-171, 182, 184, 250-251, 261, 263, 268, 270-271, 275, 277, 279-280
 Frank, Margot 145, 153-154, 159, 162-163, 182
 Frank, Otto 139, 146, 153, 155-157, 160-161, 184, 279
 Frankfurt am Main 155
 Frankfurter Schule 14-15
 Frankrijk 56, 158, 176, 181-182, 194-195, 204, 209, 215, 217, 230
 Franse Pyreneeën 182, 199
 Franse Riviera 176
 Fresco, Nadine 88
 Freud, Sigmund 72, 171, 207
 Frijhoff, Willem 18, 43, 70, 173-175
- Gauchet, Marcel 73-74
 Gaudier-Brzeska, Henri 214
 Gerz, Jochen 25, 79, 210-251, 261, 269-271, 280
 Gies, Miep 149, 156, 162
 Giessen 20
 Ginkel, Rob van 28-34
 Goethe 228

- Goodrich, Frances 156-157
 Gramsci, Antonio 14
 Gravett, Paul 90-91
 Grazia, Yvonne de 226
 Grijpma, Dienneke 186-188, 192, 198-199
 Groot-Brittannië 15
 Gropius, Walter 73
 Gross-Rosen 121, 131
 Grunberg, Arnon 146-147, 157, 171
 Grunwald, Charlotte 177
 Gurs 182, 199, 201

 Haan, I. de 27
 Hackett, Albert 156-157
 Hall, Stuart 15, 22, 38
 Halmans, Frank 4
 Hamburg-Harburg 222-223, 241-242, 244
 Hannover 126
 Häring, Hermann 65-66
 Harrington, Walt 82-83, 85
 Hartog, François 69-70, 72-73
 Heerma van Voss, Arend Jan 61-63
 Hegel 194
 Heidegger, Martin 214
 Heidelberg 225
 Heijden, Chris van der 33
 Hentzien, Amélie 231
 Herzberg, Abel 29, 53
 Herzberg, Judith 190, 205, 280
 Hillesum, Etty 171, 184
 Himmler, Heinrich 183
 Hirsch, Marianne 87-90, 92, 129-131
 Hitler, Adolf 16, 73, 84, 97, 100, 152, 180, 185, 262
 Hoes, Isa 171
 Hoeve, van 149
 Hollandsche Schouwburg 45, 51, 64
 Hollywood 128
 Hondius, Dienneke 37
 Horstein, Shelley 208
 Howard, Peter 161
 Huizinga, Johan 70
 Huyssen, Andreas 70, 116

 IJmuiden 143
 Internationaal Gerechtshof 11

 Israël 63, 212
 Italië 125
 Iturbe, Antonio 264
 Ivanenko, Aleksandr 232

 Jabès, Edmond 3, 254, 257-258
 Jacobsen, Sid 166
 Jansen, Ronald 155
 Japan 158-159, 161, 166
 Jaspers, Karl 214, 244
 Jenkins, Henry 274
 Joegoslavië 33
 Jong, Loe de 29
 Jonker, Ed 20, 21
 Joods Historisch Museum 37, 171-173, 175, 184, 187-190, 195, 202, 280
 Jüdischer Kulturbund 178-179
 Judt, Tony 23, 27

 Kafka, Franz 72, 171
 Katzir, Ram 171-173
 Keesom, Jolanda 29
 Keizer, Madelon de 28, 34, 74
 Kennedy, James 33, 253
 Keulen 214
 Kitty 142-144, 153, 162-163, 268
 KJD (*Kulturbund Deutscher Juden*) 178-179
 Klarsfeld, Beate 56
 Klarsfeld, Serge 56
 Kleiman [Johannes] 162
 Koch, Gertrud 131, 193
 Kolen, Jan 137
 Koselleck, Reinhart 73
 Kugel, Salomon 151-152
 Kugler [Victor] 149, 162-163

 Laan, Eberhard van der 38-41, 75
 Laarse, Rob van der 22-23, 27, 30, 34, 75, 134-135, 138-140, 159-160
 Lafontaine, Oskar 220
 Landsberg, Alison 88, 131
 Langer, Lawrence 33, 137
 Lans, Jos van der 153, 156-159, 166-167
 Levi, Primo 52
 LeWitt, Sol 218
 Libeskind, Daniel 155, 165, 171

Lindemann Nelson, Hilde 16-19, 42, 49,
54, 61, 77, 271-273
Lindwer, Willy 63, 145
Lipschits, Isaac 37
Lissabon 183
Lohse, Richard 214
Londen 214
Lonia [zie Spiegelman, Art] 80
Luijters, Guus 23, 54-57, 59, 63-70, 80
Lupu, N. 221, 241
Lyotard, Jean-François 48

MacCannell, Dean 136, 160
Maduro, George 248-249
Maduro, J.M.L. 248
Madurodam 166, 248-249
Majdanek 131
Mala [Spiegelman] 101, 106-107, 109, 113,
126
Mallarmé, Stephane 218
Mandela, Nelson 169, 210
Mandelbaum 113-115
Martínez, Matías 222-223, 237, 239, 243-
244
Marx, Karl 171
Mauthausen 50
Mazower, M. 33
McCloud, Scott 91, 130
McGlothlin, E. 120
McGuire, Joan 198
Mediametic 210
Meijer, Ischa 89-90
Mexico 125
Michelangelo 171, 215
Minneapolis 159
Molen, Janny van der 142
Monnet, Jean 245
Monroe, Marilyn 171
Moore, Ottilie 181-184, 204
Moraal, Eva 140
Moridis, dr. 182
Moskou 233
Mouly, Françoise 80, 89-90, 111-113, 115,
120, 122-123
Mozart, Wolfgang Amadeus 201
Mozes 239, 171

Muiderberg 44
Mul, Jos de 14
Müller, Heiner 74
München 227
Musil, Robert 229

Nadja [Spiegelman] 89
Nagler, Alexander 183-184, 192
Nansen, Odd 9-11, 26, 278
Nationaal Comité 4 en 5 mei 9, 23, 29,
249, 253
Nederland 23, 27-29, 31, 33-34, 37, 40-42,
47, 49, 54, 56, 70, 83, 141, 147, 154-155,
157, 184, 248-249, 259
Nederlands Auschwitz Comité 39
Nederlands-Indië 30
Nederlands Letterenfonds 155
Nederlands Omroep Bedrijf 176
Neue Bremm 230-231, 249
Neurenberg 101, 151
New York 35, 87, 113, 126, 131, 148, 213
New York City 80-81
Nice 181-183, 193, 199, 204
NIOD (Instituut voor Oorlogs, Holocaust
en Genocidestudies) 39, 56, 145, 279
Nolte, Ernst 19
Noorwegen 10-11
Nora, Pierre 158
Nussbaum, Felix 196, 197
Nussbaum, Martha 85-86
nwo (Nederlandse organisatie voor Weten-
schappelijk Onderzoek) 18-19

Omer, Mordechai 212, 217-218
Oostenrijk 50
Oranienburg 9
Oswiecim 109, 217
Oz, Amos 171

Palestina 180, 210
Parijs 215-217
Pavel [Paul] 91, 117-118
Pejic, Bojana 215, 226-228, 233-234, 242
Pels, Auguste van 145
Pels, Hermann van 145, 147
Pels, P. van 145, 149, 162-163, 168

Pennewaard, Aline 57
 Pennsylvania 35
 Petter, Debby 44, 46-47, 55
 Petzel, Barbara 203
 Pfeffer, Fritz 145
 Plasterk, Ronald 153-154
 Polen 50, 80, 96-97, 100-101, 112, 124,
 126, 159, 230, 279
 Poljanskij, Nikolaj 232
 Pollmann, Joost 94
 Pollock, Griselda 189-190, 207
 Pommeren 84
 Pound, Ezra 214
 Presser, Jacques 29, 140-142
 Prins, Marcel 165

Queens 80-81

Raczymow, Henri 88
 Reichenfeld, Katja 187, 193-194, 205, 207
 Rheinland-Pfalz 225
 Ricoeur, Paul 11
 Rijswijk 248
 RIOD (Rijksinstituut voor Oorlogsdocu-
 mentatie) 279
 Robbeneiland 169
 Rode Kruis 46, 101, 122
 Rohe, Mies van der 73
 Rome 179
 Romein, Jan 151
 Romein-Verschoor, Annie 151
 Rosenfeld, Gavriel 70
 Roth, Philip 151
 Rothuizen, Jan 137-139, 157-160
 Rotterdam 182
 Rousseau, Henry 27
 Rubinstein, Raphael 185
 Ruth [zie Ruergenthal, Thomas] 277
 Rutte, Mark 9
 Rwanda 33, 277

Saarbrücken 210-212, 218-249, 280
 Saarland 220, 225, 230
 Sachsenhausen 9-11, 180
 Sacks, Jonathan 273-274
 Salomon, Albert 177, 180-182, 184

Salomon, Charlotte 24, 78-79, 171-209,
 250-251, 268, 270-271, 280
 Salomon-Grunwald, Fränze 177
 Salomon-Lindberg, Paula 176-178, 180,
 183-184, 202, 205
 Schaffer, Gavin 23
 Schepp, Jet 154
 Scheveningen 248
 Schmidt, Hans-Werner 214, 216-218, 238
 Schubert 179, 203
 Schultz, Deborah 196-197
 Schwab, Gabriele 88
 Seraji, Nasrine 238
 Servië 210
 Shalev-Gerz, Esther 222
 Shanksville 35
 Singer, Kurt 178, 180, 182
 Sobibor 46, 50-51, 131, 252
 Sociaal en Cultureel Planbureau 259
 Soetendorp, Awraham 171
 Sontag, Susan 58, 60
 Sosnowiec 97, 100-101, 104-105, 108, 114,
 126, 128
 Sovjet-Unie 16, 100, 131, 230
 Spiegelman, Anja 80-81, 95, 97-101, 104-
 111, 113, 122, 124, 126, 128
 Spiegelman, Art 24, 78, 80-132, 250-251,
 261, 267, 270-271, 279
 Spiegelman, Richieu 80, 88-90, 99-101,
 104-105, 124, 126, 128
 Spiegelman, Vladek 80-82, 87, 89, 95-115,
 118-128, 131, 279
 Spielberg, Steven 43-44, 171
 Spinoza 171
 Srodula 104-105, 107-108
 St. Jean Cap Ferrat 183, 193, 280
 Staay, Adriaan van der 259-260
 Stadsarchief Amsterdam 55
 Stalin 16
 Steenhuis, Peter Henk 165
 Stewart, Susan 71-72
 Stichting Beeldverhaal Nederland 94
 Stockholm 126
 Strasberg, Susan 157
 Straus, Emil 181
 Streisand, Barbra 171

Stroom, G. van der 139
 Summerfield, Derek 60

Tannen, Deborah 91
 Tel Aviv 148
 Terdiman, Richard 71
 Theresienstadt 117
 Thijn, Ed van 205
 Timms, Edward 196-197
 Tjechoslowakije 99
 Tosha [Zylberberg] 80, 124
 Treblinka 53, 131

UNESCO 25

UNICEF 11

Universiteit van Birmingham 15
 Urry, John 135-136

Valentino, Rudolph 97, 127
 Veendam 159
 Veldhuijzen van Zanten-Hyllner,
 Marlies 34, 37, 47, 54, 59-60
 Verbogt, Thomas 46
 Verenigde Naties 39
 Verenigde Staten 35, 82, 91, 112, 182-183
 Vermont 112
 Verwey, Albert 146
 Vice, Sue 131
 Vickery, Jonathan 242-243
 Vietnam 32, 215
 Villefranche 181, 184
 Voolen, Edward van 185, 195
 Vorstenbosch 45-46
 Vree, Frank van 22, 23, 27, 30-34

Vught 51
 Vuijsje, Herman 153, 156-159, 166-167

Ward, Lyn 90
 Washington D.C. 11, 35
 Watson, Julia 187, 189, 191-192
 Weimar 228-229, 236
 Weiner, Lawrence 211-212
 Weiss, Johannes 156
 Weisz, Frans 171, 183, 205
 Wenen 180
 Westerbork 44, 51, 55, 57, 63-64, 134, 143,
 145, 155, 159, 184
 White, Hayden 14
 Wiersinga, J. 16
 Wiesel, Elie 171
 Willemstad 248
 Williams, Raymond 14
 Winter, Leon de 157
 Withuis, Jolande 30-31, 185
 Wolfsohn, Alfred 176, 194, 201-204
 Wolkers, Jan 39
 Wood, Paul 212-213

Young, James 88, 167, 220-223, 235, 237,
 241

Young, La Monte 238

Zandvoort 45
 Zawiercie 80, 104
 Zuid-Afrika 169
 Zwarte-Walvisch, Klaartje de 51-52
 Zweden 10, 112, 126
 Zwitserland 214



Het gedenken van de Tweede Wereldoorlog is belangrijk voor de Nederlandse identiteit. Hierbij is een bijzondere plaats weggelegd voor verhalen van ooggetuigen. Maar wat als zij er straks niet meer zijn? Kunnen wij onszelf een plaats geven in een verhaal dat niemand van ons zich kan herinneren? Liesbeth Hoeven denkt van wel. Zij brengt **DE VERHAALCULTUUR NA AUSCHWITZ** in beeld als een dynamisch proces. Centraal staan de counterstories van Art Spiegelman, Anne Frank, Charlotte Salomon en Jochen Gerz. ‘Nooit meer Auschwitz’ als inzet van het gedenken, leidt tot de vertwijfelde vraag hoe de verhalen voor de vergetelheid kunnen worden behoed. Wie echter, zoals Liesbeth Hoeven, kijkt naar de wijze waarop de verhalen feitelijk worden verteld in gedachtenisplaat- sen en herinneringskunst, ontdekt wat het betekent om het voortgaande leven vorm te geven vanuit een onherroepelijk verlies. Deze benadering geeft het debat over het gedenken een nieuwe impuls.